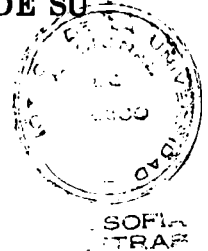


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**EL TEATRO DE RENE MARQUES Y LA ESCENIFICACION DE SU
OBRA: LOS SOLES TRUNCOS**



XT69
ESP.



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Biblioteca

TESIS PROFESIONAL
QUE PRESENTA
VICTORIA ESPINOSA TORRES

DIRECTOR DE TESIS:
DOCTOR CARLOS SOLORZANO

DOCTORADO EN LETRAS
DEPARTAMENTO DE ARTE TEATRAL
MEXICO, D. F. 1968-1969



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

MAISO

**Por ti y para ti. A mi Padre que
se perdió en el Cosmos. A mi Madre
A nuestros Hijos.**

V.

RECONOCIMIENTO

Si he podido realizar este trabajo se ha debido a la comprensión y al estímulo la indiferencia y al rechazo que tanto a familiares, como a maestros, amigos y a enseñados y a discípulos y a extraños, debe mi pasado y mi presente en bien y en mal: lo que soy en fin. Para ellos, los que aún captan mi memoria y para cuáles desdibujados ya en el recuerdo, mi agradecimiento hoy y siempre.

Como parte íntima de mi ser, toda mi familia a la que tanto debo, no sólo desde mi nacimiento (papá Camuto, Abuela, Doña Nonse, Tía Fela, Popo), sino en estos últimos años unida toda en apoyo a esta gran aventura de mis estudios en México, ayudando en mi ausencia, a mis hijos y a mi esposo. Gracias en el alma a Carmen y Eddie, Fefín y Paço, Angel Tío y Paquita, Margie, Dick y Carolyn, Luis, Titi, Mamy, Tía Elvira, doña Tula, Churi, Santín y Milagros, Bartela y fa., Evelyn y Tato.

A mis compañeros en los lejanos años de juego y primeros estudios: Manuelita Quevara, Myrta Barricos, Baby y Nemoa Pifiot, Pepita Hernández, Sulvia Cains, los Hnos. Ferrulla, Benito Mestay, los Hnos. Torres, Aida Meléndez, Rafael Maura, Lydia y Milagros Rodríguez, Pepín, Godó y Venus Lydia Soto, Antonio Palleja, Carlos Pérez, Aida Arroyo, Carmen Maldonado, el Nene, Monín y Katín Balao, los Hnos. Márques, Hito, los Hnos. Martínez, Carmelo, Monohín y Willín Valle, los Hnos. Marshal, Ney Modestty, Paré, Hopie, Josefina Cintrón, Gaudio Rivera, Olga Piñeiro, Faustino de Jesús, Wilfredo Braschi, Alicia Cepeda, Gloria Rivera, Myrian, Irma y Ketty García, Pura, Addie Villanueva, etc. A mis primos Andrés Borrero y Santiago Rodríguez.

A aquellas primeras maestras, "Miss" Serrano, María A. Dieppe, Cartagena, Pacheco, Méndez, etc, en los grados primarios y secundarios. Y luego en los superiores: Gloria Soldevila, Sra. Miranda, Sra. Sánchez y Julita Córdova de Braschi, quien me ha acompañado siempre con su respaldo. Y en la Universidad, Monelisa Pérez Marchand, Benjamín Martínez, Ferras Cruz, Manrique Cabrera, Cesáreo Rosa-Nieves, Fred Sackett, Rubén del Rosario, Enrique A. Laguerre, don Lásaro, Luis M. Díaz Soler, Sr. Cintrón, Eugenio Granell, William Sims, "Mr." Richardson, Osiris Delgado, Ferdinandy, etc.

Y a los que me iniciaron en el mundo del Teatro: Leopoldo Santiago Lavandero, Ludwig Schajowics, Luisa Caballero de Schajowics, Helen E. Sackett, Rafael Cruz Eméric y Carlos Marichal. A Cipriano Rivas Cherif, en su corta estadía en Puerto Rico.

Al rector Jaime Benítez y a su esposa doña Lulú de Benítez y al decano Sebastián González García, por su confianza en mi trabajo. Y a don Federico de Onís y a Margot Arce de Vázquez, cuya severa orientación fue disciplina segura, para capacitarme en la difícil estructuración de una tesis.

A mis compañeros y amigos en la Universidad de Puerto Rico: José M. Lacombe, Hilda González, Myrna Casas, Mariouza Ornes, Edwin Silva, Eusebio Morales, Carmen Luisa Alonso, Ruth Minerva López, Jaime Rosado, Gustavo y Graciela Candelas, Gloria Arjona, Arturo Machuca, Angel F. Rivera, Nilda Martínez, Myriam Colón, José Ma. Lima, Milagros

Pablos, Nancy Colón, Sonia Morales, Laura Martell, Paoc Martínez, Mike y José Luis Marrero (Chavito), Charlie Sierra, Orlando Rodríguez, Arcadio Díaz, Alma Concepción, Maggic Pagán, Marcos Laborde, Flavia Lugo, José Tizol, Vicente, Magdalena de Ferdinandy, Ethel Ríos, Amparo Granell, Pepe H. Rodríguez, Iris Martínez, etc. Y a los empleados del Departamento de Drama: Miguel Bauzá, Julio Díaz, Alfonso Ramos, Rosendo Aponte, Macle Allende, doña Julia, Natividad Sepúlveda, etc.

Gracias a don Rafael y doña Lula Guevara, a Carmen y Juan Hernández y fa., a María Antonia y don Gume, a Justo E. Quiñones, Tito Henríquez, Mercedes y Belén Rodríguez, Benancio y Antola, Aurora Grau, Provi González de Gay, Obdulia, Panchita Canales, Gela y Cándido García, doña Monsita, Laura C. de Longo, Queca Herrero, Gabriel Maura, don Gustavo López Muñoz, Elín Ortiz, Sacarello, fa. Hurtado, Rosalina Peterson, Conchita, doña Lila y fa., Carmen Hilda Vázquez, etc.

Y de la División de Educación de la Comunidad, a su director Fred Wale, a Vilma Couvertié, Amílcar Tirado, Margé García, Marcos Betancourt, Epifanio Nangó, Pepe Jolguera, Pedro Oquendo, Carmen Isales, etc. Al Instituto de Cultura Puertorriqueña, representado por su director Ricardo Alegría, Francisco Arriví, Dr. Biascochea y Luz María García y Efraim Rosado y demás empleados, cuyo estímulo de todos no olvido.

Gracias a María Teresa Vallés y a María I. de Jesús del Departamento de Instrucción Pública; y a Jack Délano de la WIPR - Radio y Televisión; Angela Luisa Torregrosa, Carmen Reyes Padró y Johnny Martínez Capó del periódico El Mundo; Miguel Angel Yumet del periódico El Imparcial; también a Juan Luis Marquez. A Carmen Judith Fine y Kelly Hernández González, por su ayuda a mi viaje a México. Y en particular a Margarita Rivera de Vázquez y a Angelina Morfi.

Mi agradecimiento por el material suministrado, a Nilita Viera, Gastón, Iris Martínez, María Judith Franco, Esteban de Pablos, Juan Alberto Rodríguez y su esposa, Lydia M. Díaz, Norma Candal y Andrés Quiñones, Sandra Rivera, etc.

Al estímulo y el cariño de mis discípulos de La Comedia Universitaria y del curso de Actuación I del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico y de Theatron, Taller de Teatro, de quienes recibí muchas lecciones de vitalidad y de esperanza. Entre ellos, los que facilitaron también material para esta tesis: Juan González, Ernesto Concepción, Carmen Gutiérrez, Lydia M. González, Blanca Iris Bolón, Rafael Acevedo, Luis Rafael Sánchez, Pedrito Santalis, Belemita Ríos, María Elena González, Gloria Rodríguez, Julio Rafael Cordero, etc.

A Marcos Colón, aquel buen compañero universitario, quien en un lejano día me invitó a visitar un Taller de Teatro ofrecido por Leopoldo Santiago Lavandero, cambiando desde entonces el curso de mi vida.

En el Middlebury College de Vermont, E. U.; mi agradecimiento eterno a Pedro Tallinas, Angel del Río, Amalia Agostini de del Río, Concha García Lorca e hijos, Francisco García Lorca, Laura de los Ríos, Tomás Navarro, Marichal y fa., Jorge Mafac y Sra. y Donald Hill, Elaine Juris y Mark Cowell. Mi agradecimiento también al Instituto de Cul-

tura Puertorriqueña y al Festival de las Américas en Chicago, por darme la oportunidad de montar LOS SOLES TRUNCOS en esa ciudad. Y en España a los estudiantes puertorriqueños en la Universidad de Salamanca, que tanto hicieron porque se realizara allí el montaje de esa misma obra.

Y a mis compañeros y paisanos Xavier Paul, Fernando Bezares, Carlos de Jesús, Ariel Ruiz y José Luis González a quienes ya mencioné en la Introducción, así como a Emilio J. Pasarell, gracias.

Muy en deuda me siento con aquellos actores (aficionados y profesionales; niños y adultos), y con técnicos, tramoyistas, etc. que han trabajado bajo mi dirección y muchos de los cuales menciono en la Primera Parte de esta tesis. Y con aquellos dramaturgos puertorriqueños que me confiaron sus obras: René Marqués, Myrna Casas, Luis Rafael Sánchez y Edmundo Rivera Álvarez. Perdón a Emilio S. Belaval por no poder dirirle una de sus obras, muy a mi pesar, por estar ya comprometida con otro dramaturgo.

Gracias a todos por compartir conmigo ese amargo y dulce placer.

Y para ti René, no bastan las palabras. Sea el resultado final de este trabajo extenso, elocuencia viva de mi agradecimiento hacia ti y hacia tu obra. Gracias, por enseñarme ambos a comprender y a querer con perspectiva justa, a nuestra Patria.

En México, donde aprendí a conocer a mi Tierra, no olvido a mis maestros Fernando Wagner, exdirector del Departamento de Teatro y quien me dió la oportunidad de dirigir en el teatro de la Facultad de Filosofía y Letras. A Carlos Solórzano, consejero y guía espiritual de esta tesis; a Luisa Josefina Hernández, actual directora de la Carrera de Teatro, quien me devolvió la confianza y seguridad en mi misma, y quien me confió además, el Seminario de Experimentación Teatral. Y a Enrique Ruelas, Emilio Carballido Margarita Quijano, Guillermina Bravo, Kazuya Sakai, Héctor Azar; y Antonio López Mancera, Margo Glantz, Miguel Sabido y María Douglas.

A Max Aub, gracias mil por hacer llegar a la Oficina de Estudios Superiores de la Universidad Nacional Autónoma de México, mi documentación de ingreso. Y a Miguel Arroyo Santander, a Jaime Villegas y a Héctor Ibarra por su ayuda en hacer posible la impresión de esta tesis.

No olvido el apoyo de mis compañeros mexicanos: Lucy Sámano, Erita Murillo, Héctor Téllez, Marina Valdés, Satilda González, Josefina Brum, Gilberto Fierro, Nacho Alcántara, Eloísa Gottdienier, Addie Noemí Recio, María Lourdes Prado, Gilberto Hernández Aldana, Marta Acosta, Xavier Reinas, Miguel Casarín, Sylvia Corona, Luz María Nájera, Celia Polishuck, Blas Aguirre, Alejandra Zea, Felipe Reyes, Irene Sabido, Paco Arellano, Roxana Ramírez, Atonal, Enrique Ballesté, Luis Caballero, Eduardo Chirón, Héctor Sierra Alejandro Torruco, María Elena Sáenz, Marta Luna, Federico Vega, Mameel Radilla, Teodoro Ríos, Saúl Rosales, Eina Necechoa y Hugo, Juan Felipe Preciado, Gladys Ortigosa y Guillermo Duclóx, Rufino Perdome, Mario Fernández, Luis González de Alba, Roberto Escudero, Alejandro Rosendis, Herninio Valdés, Soledad, el Dragón, Tita, Rafael, Humberto Swajardo, Pancho Pueblo, Virginia Lomeli, Humberto Sánchez, Vicente López, Chucho I,

Chucho II, Ricardo, Alcira, Castillo, Alejandro Arrington, Gabriel Weiz, Cenny, Oscar Iñi-
di y esposa, Emma Bueda, Marcela Ruiz Lugo, Francisco, Mercedes, Rosie y Cía., Ube y
Verónica, Mario Galindo (Brujito), Juan José, Humberto, Néstor López, Rubén, Ernesto
Yee, Roberto Mosqueira, Castro Busto, Sabino y Jorge del Valle.

Y en especial a Emma Mabel Gutiérrez y a Claudio Coss, quienes tuvieron la pacien-
cia ¡y mucha! de leer y corregir las hojas mecanografiadas de esta tesis. En suma, a
todos, todos esos decididos y valientes muchachos, seguros en su verdad, con quienes
dolorosamente compartí los tristes y hermosos instantes de un histórico e inolvidable
movimiento estudiantil.

Y por último, agradezco a la Universidad de Puerto Rico, a la Organización de Es-
tados Americanos (OEA), al Instituto de Cultura Puertorriqueña y a la Universidad Nacio-
nal Autónoma de México, el haberme otorgado las becas que hicieron posible esa expe-
riencia única y la realización de mis estudios en esta capital azteca.

Victoria Espinosa Torres
México, diciembre de 1968

EL TEATRO DE RENE MARQUES Y LA ESCENIFICACION DE SU OBRA:
LOS SOLES TRUNCOS

INDICE DE MATERIAS

INTRODUCCION	9
PRIMERA PARTE	
<u>El autor y su momento histórico</u>	15
I. Epoca y situación geográfica	15
1. Confrontación psicológica y social	29
2. Problemática del vernáculo	35
II. Posibles influencias en René Marqués	40
1. Estados Unidos de América (1890-1968)	40
a. Situación política y económica	40
b. El teatro norteamericano	45
El teatro de la Primera Guerra Mundial	48
El "Provincetown's Players"	49
El "Federal Theatre"	49
El teatro de la Segunda Guerra Mundial y de la Pos Guerra	51
2. Europa	53
a. Antecedentes científicos y culturales	53
b. Dramaturgos contemporáneos	56
III. El quehacer teatral en Puerto Rico	58
1. Primeros atisbos teatrales: Siglo XIX	59
2. Comienzos del S. XX	69
3. Las generaciones del 30 al 55	71
a. Primeros grupos teatrales (1933)	73
b. El Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico (1941)	80
El Teatro Universitario (1941)	82
El Teatro Rodante Universitario (1946)	83
La Comedieta Universitaria (1953)	85
El Teatro Experimental Universitario (1959)	86
Otras gestiones del Departamento de Drama	86
c. El Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño (1951)	92
d. Otras agrupaciones de teatro (1950)	96
4. La efervescencia escénica: 1958	98
a. El Instituto de Cultura Puertorriqueña (1955)	98
Los Festivales de Teatro Puertorriqueño (1958)	98
Primer Seminario de Dramaturgia (1961)	99
Los Festivales de Teatro Internacional (1966)	101
Otras actividades teatrales del Instituto de Cultura Puertorriqueña	103
b. El Teatro Escolar (1961)	105
El Seminario de Teatro Escolar (1962) y la Compañía Teatral de Maestros (1967)	108
El Seminario de Teatro de Títeres y el Minit teatro Infantil Rural (1966)	109
c. Nuevas agrupaciones de teatro (1960)	111

5. Perspectivas futuras	120
IV. Notas biográficas de René Marqués	133
NOTAS (Primera Parte)	141

SEGUNDA PARTE

<u>La obra dramática de René Marqués</u>	187
I. La obra en general	187
1. Punto de partida	190
2. UN PERSONAJE DEL FOLKLORE Y UN TEMA PUERTORRIQUEÑO DE FARSA	192
II. El teatro en sí	194
EL SOL Y LOS MACDONALD	194
EL HOMBRE Y SUS SUEÑOS	201
PALM SUNDAY	203
LA CARRETA	207
JUAN BOBO Y LA DAMA DE OCCIDENTE	217
LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO	221
LOS SOLES TRUNCOS	237
UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA	237
LA CASA SIN RELOJ	254
CARNAVAL AFUERA, CARNAVAL ADEENTRO	261
EL APARTAMIENTO	274
MARIANA O EL ALBA	281
SACRIFICIO EN EL MONTE MORIAH	289
III. Trascendencia como autor	290
NOTAS (Segunda Parte)	295

TERCERA PARTE

<u>Los soles truncos</u>	329
I. Historial impresionista de LOS SOLES TRUNCOS	329
II. Planeamiento del montaje	339
1. Tránsito de un género a otro	339
Del cuento PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO del mismo autor, a LOS SOLES TRUNCOS	339
PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO	341
a. A manera de prefacio	347
b. Asunto	347
c. Proceso de creación	348
Desarrollo y estructura	348
Caracterización	354
Discrepancias con la obra dramática	356
2. La obra dramática: LOS SOLES TRUNCOS	362
a. Asunto	362
b. Génesis	363
c. Género	363
d. Los personajes y su estructuración dramática	364
La escena retrospectiva	365
Personajes explícitos	368
Inda	368
Emilia	372
Hortensia	376

Personajes derivados y circunstanciales	379
e. Simbología	380
3. La dirección escénica y sus recursos técnicos ,	389
a. Visualización del movimiento escénico	389
b. Símbolos visuales añadidos	393
c. El deseniace	397
d. Auxiliares técnicos y artísticos	398
La escenografía y la iluminación	399
El vestuario y el maquillaje	401
La utilería y los efectos de sonido	401
4. Arreglo del texto dramático para su puesta en escena . . .	402
5. Consideraciones finales	405
NOTAS (Tercera Parte)	407
CUARTA PARTE	
<u>Libreto de dirección de LOS SOLES TRUNCOS</u>	414
I. Nota preliminar	414
II. Apuntes del escenógrafo, Luis A. Maisonet	416
Al margen de la producción	416
III. Diseños y gráficas de escenografía y vestuario	421
IV. Guiones de iluminación y sonido	427
V. Varios	438a
Gráfica de utilería	439
Lista de utilería	440
Símbolos para el movimiento escénico	440a
Personal artístico y técnico	440a
Diálogo de Bailía y el Caballero Inivisible	440b
VI. Texto de LOS SOLES TRUNCOS	
RECONOCIMIENTO	550
BIBLIOGRAFIA	553a
Obras de René Marqués	553
1. Teatro	553
2. Cuentos	555
3. Antologías (cuentos)	557
4. Ensayos	557
5. Novela	559
6. Guiones cinematográficos	559
7. Libros y folletos	559
8. BaseEms	560
9. Poesía	561
Sobre LOS SOLES TRUNCOS en particular	561
1. Crítica sobre los montajes	561
2. Crítica literaria	564
Crítica sobre la obra en general	564
Tesis sobre la obra del autor	565
Curriculum vitae del autor	566
Sobre Puerto Rico en particular	566
General	576

INTRODUCCION

Considerando que mis estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, están enfilados hacia la renovación y la ampliación de mi trabajo profesional como directora de teatro en Puerto Rico, mi tierra natal, me he propuesto enfocar esta tesis para mi grado doctoral en Letras de la Carrera de Arte Dramático, desde el punto de vista de la puesta en escena y no meramente como un análisis literario de una obra dramática o un autor determinado. Este trabajo, por lo tanto, cubrirá el planeamiento de un montaje teatral y en éste desde luego, estará envuelto tanto lo literario-dramático, como la técnica escénica. Sobre todo, habrá que considerarse además, el factor humano que dará vida dramática al producto final de la interpretación, ya que toda la concepción de la tesis culminará con el montaje de la obra LOS SOLES TRUNCOS del autor puertorriqueño, René Marqués.

La idea de la tesis fue el resultado del trabajo final para el curso de Teatro Hispanoamericano impartido por el Dr. Carlos Solórzano y el cual tomé en 1966; y como un esbozo cuyo título leía: LOS SOLES TRUNCOS DE RENE MARQUES, ESBOZO PARA UNA TESIS. Luego de desarrollado el tema, se amplió a: EL TEATRO EN FUERTO RICO Y LA PUESTA EN ESCENA DE LOS SOLES TRUNCOS DE RENE MARQUES. Y como aportación a la secuela del curso anterior: Seminario de Teatro Hispanoamericano, impartido también por el Dr. Solórzano y el cual tomé en 1967, éste me sugirió que insertara además en el trabajo, el análisis de toda la obra dramática de René Marqués. Y así lo hice. Pero como no soy escritora, se me ha hecho muy difícil lograr una síntesis que exprese mis ideas con la debida claridad y con un estilo definido.... A veces he sentido que hasta me repito. Pero el requisito del grado es ineludible.... Con todo lo cual al correr de los meses, el resultado final es un extenso "mamotreto" de cuatro partes: El autor y su momento histórico; La obra dramática de René Marqués; Los soles truncos; y Texto del libreto de dirección. Partes que muy bien pudieran convertirse en dos tesis. Pero terminadas ya y todas enlazadas, ¿cómo eliminar ahora una o dos de ellas, sin que se mutilen las otras? Decido pues, que el trabajo quede como está y después de ser aprobado por mi consejero, el Dr. Carlos Solórzano, lo someto a la benevolencia de los demás sinodales del Tribunal de Examinadores.

El título de la tesis se cambia lógica y definitivamente entonces a: EL TEATRO DE RENE MARQUES Y LA ESCENIFICACION DE SU OBRA: LOS SOLES TRUNCOS. El tema se explica por sí solo dentro de los alcances particulares de la técnica teatral. Como dije antes, más que un estudio literario y monográfico del teatro puertorriqueño, me propongo estudiar un autor de ese País, desde el punto de vista de la dirección escénica para ver su ubicación histórico-dramática dentro de la historia del teatro universal. Para lograrlo, he de incluir los datos biográficos del autor y el análisis de su obra dramática, complementados con el momento histórico y la situación geográfica de Puerto Rico. Además, y muy importante, he de señalar panorámicamente, la expresión teatral en tres periodos históricos del País.

A saber: Durante la dominación española (1493-1898); la dominación norteamericana (1898-1952) y el Estado Libre Asociado que desde 1952 es el que rige hoy en Puerto Rico, pero siempre bajo el dominio de Estados Unidos.

En el análisis de las doce obras dramáticas del autor, incluiré tanto citas del contexto como citas bibliográficas, ya que algunas de estas obras no están publicadas y otras son de difícil acceso. De esa manera espero que se facilite mejor su comprensión para aquellos sinodales del Tribunal de Examinadores que no las conozcan. También han sido muy pocas las obras puertorriqueñas y extranjeras que he revisado, ya que como la tesis se concentra en un autor, he creído más pertinente revisar sólo aquellas que verdaderamente se relacionan directamente con su creación dramática. Las demás las menciono más bien por relación histórica y cronológica.

También, el apartado sobre la Época y Situación Geográfica ha resultado algo extenso, intencionalmente, por creer importante que se conozcan ciertos factores peculiares del País del autor en estudio. Factores que espero aclaren algunas preguntas que se me han hecho aquí en México y que demuestran el desconocimiento de los mismos de parte de este País hermano. Preguntas como que si los soldados norteamericanos recorren a Puerto Rico armados con fusiles al hombro, maltratando a los nativos; que si como pueblo no tenemos voz ni voto en nuestro gobierno interno; que por nuestra condición de colonia somos uno de los pueblos más atrasados económica y culturalmente de Hispanoamérica; y la burlona aseveración de que Estados Unidos es "papá" de Puerto Rico sin el cual no podríamos dar un solo paso, etc.

¡Y lo más desconcertante de todo, el hecho de que en la ventanilla de Estudios Superiores de la Torre de Rectoría de la Universidad Nacional Autónoma de México, se me haya exigido un certificado oficial en el que se especifique cuál es mi idioma vernáculo! La duda surgió porque el certificado de Créditos de la Universidad de Puerto Rico donde yo hice mi Bachillerato (Licenciatura), está hecho en inglés, a pesar de que la lista de materias se especifica en español. Una oficial de dicha ventanilla, Srta. Noriega, requetee insistió en que si esos documentos estaban en inglés, éste tenía que ser mi idioma vernáculo y que por lo tanto no se me podía contar como idioma extranjero como requisito de mi carrera. De nada sirvió que yo tratara de resumirle la condición política de Puerto Rico y la cual motivaba que esos documentos estuvieran en inglés. Ni siquiera por mi español "puertorriqueñizado", pudo la buena señorita comprender que éste y no otro, podía ser mi lengua nativa. Nada, que tuve que pedir al Registrador de la Universidad de Puerto Rico que me extendiera una carta en la cual certificara y aclarara, cuál era mi idioma vernáculo. ¡A estas alturas y a más de quince años de instituido el Estado Libre Asociado de Puerto Rico!

Como el arte no siempre puede empotrarse dentro de los límites más o menos rigurosos del devenir histórico, he preferido desarrollar el enfoque sobre el de-

desarrollo dramático en Puerto Rico, de acuerdo con el quehacer teatral en sí. Este, desde luego ha ido desarrollándose paralelamente al otro. Por lo tanto, lo divido en cuatro etapas: Los primeros atisbos (S. XIX); Comienzos del S. XX; Las generaciones del 30 al 55 y La efervescencia escénica (1958). Para concluir con las Perspectivas futuras del tema. He utilizado casi en su totalidad, la obra del puertorriqueño Emilio J. Pasarell, ORIGENES Y DESARROLLO DE LA AFICION TEATRAL EN PUERTO RICO, así como el segundo tomo de la misma obra, que estando aún en prensa aquí en México, el autor amablemente autorizó a la casa editora, a que me facilitara el examen del manuscrito. Mucha de la información adicional a la de estos dos libros, se limita a lo que he podido conseguir que me envíen desde Puerto Rico, tanto mi esposo como los amigos allí. Y otra, la he conseguido aquí en México en la Biblioteca Central de la Universidad y además, la que me ha facilitado el Dr. Solórzano. Así también de mis compatriotas en México: Fernando Bezares, Carlos de Jesús, Xavier Paul y Ariel Ruiz, estudiantes de teatro los primeros y el último, de literatura; y José Luis González, maestro de Literatura Iberoamericana en la Universidad Nacional Autónoma.

Puede que hayan errores en algunos de los informes expuestos, ya que a la distancia se me ha hecho muy difícil verificar ciertos datos, por no tener los libros pertinentes a mi alcance. Algunos hechos los he reconstruido a base de impresiones del recuerdo. No se extrañen entonces las posibles lagunas y defectos.

He de considerar también aquellas agrupaciones e instituciones teatrales que más han contribuido al desarrollo del teatro, tanto privadas como gubernamentales. El enfoque pues, estará dirigido hacia la producción teatral, tanto de autores puertorriqueños como extranjeros, por considerar que todos han contribuido a lo que hoy pudiera ser un teatro puertorriqueño. Por la temática que se trata, ninguno de esos aspectos tendrá la profundidad de exégesis requerida en otro tipo de tesis. Sin que se les reste importancia, aquí servirán más bien de trampolín sinóptico para establecer el "mood" necesario que conduzca a la meta: análisis y concepción técnica de la escenificación de una obra en particular. Porque es el montaje en sí el que dará, a fin de cuentas, la tónica que establezca la trascendencia del autor y por ende, la posible universalidad alcanzada por el teatro de su tierra, al cual él con su obra haya podido contribuir a realizarse.

Por lo tanto, al redondear el concepto escénico de LOS SOLES TRUNCOS, habrá que estudiarse muchos aspectos que arrojen luz a lo que se persigue. Por eso habrá que desmenuzarse hasta lo exhaustivo, la obra misma. Se tendrán en cuenta también otros detalles, como su génesis y las influencias literarias o personales, el asunto y la simbología, los personajes y su ambiente; así como la estructuración escénica con los recursos técnicos envueltos en el montaje. Así también, habrá que examinarse el cuento PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO de René Marqués, en el cual se inspira su obra LOS SOLES TRUNCOS. Incluyo ese cuento en la Tercera Parte de la tesis, para que se observe el proceso de creación del autor mediante el tránsito de un género a otro.

En cuanto a la bibliografía, me limitaré a citar de ella, la más indispensable, en relación con lo histórico-cultural, así como los estudios referentes al autor. Aparte de la bibliografía general, me han orientado grandemente, los escritores puertorriqueños Francisco Arriví, Antonia Sáez, Monelisa Pérez Marchand, Nilita Vientós Gastón, Enrique Laguerre, María Teresa Babín, René Marqués, Margot Arce de Vázquez, Manrique Cabrera, Nilda González, Piri Fernández, Rubén del Rosario, Roberto F. Rexach Benítez, Celeste Benítez, Emilio J. Pasarell, mencionado antes, etc. Aquella bibliografía que se relaciona directamente con algunos montajes de LOS SOLES TRUNCOS, y en la cual se me menciona a mi por haber tenido que ver con su dirección escénica para su estreno en 1958 en el Primer Festival de Teatro Puertorriqueño, así como en montajes posteriores, he decidido ignorarla, por cuestiones de ética. Sólo incluiré las fichas bibliográficas, para aquellas personas que quisieran conocer dichas críticas teatrales. Por otro lado, tampoco me conviene utilizar críticas literarias sobre esta obra, ya que prefiero ir directamente a la fuente misma del texto, antes que hacer un despliegue de erudición bibliográfica, recurriendo a citas que más bien que aclarar, distorsionan y confunden mi juicio y análisis personal, para la representación. Por lo tanto incluiré citas bibliográficas solamente en la Primera (El autor y su momento histórico) y Segunda Parte (La obra dramática de René Marqués); y no así en el análisis de LOS SOLES TRUNCOS. Después de todo, es en ese enfoque personal, que se determinará la proyección artística de la obra, hecha realidad escénica, de acuerdo con mi interpretación personal.

En el Planeamiento del montaje, utilicé en todo momento el propio Libreto de Dirección, el cual incluí como Cuarta Parte de la tesis. Y en ese planeamiento se prestará particular atención a la obra misma, teniendo como base todos los datos antes mencionados. Sin ellos no podrá conformarse el todo integrante de la producción. Debido a su extensión, las notas explicativas, irán al final de cada una de las partes en que se divide la tesis y no al calce de cada página como sería lo indicado.

Ya que la escenificación teatral, es lo que más interesa, incluiré algún material ilustrativo, como fotos y diseños escénicos de LOS SOLES TRUNCOS. Así también, incluí fotografías de otros montajes realizados por el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, el Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño, el Instituto de Cultura Puertorriqueña y el Teatro Escolar del Departamento de Instrucción Pública. Todo puede ayudar visualmente, al esclarecimiento del tema y a dar en parte una idea global del quehacer teatral en Puerto Rico.

Al hacer ciertas sugerencias en el apartado final de la Primera Parte: Perspectivas futuras, doy ejemplos concretos de agencias y situaciones teatrales de Estados Unidos y de aquí de México. Sin pretender ser snobista, lo hago como podría hacerlo de cualquier otro sitio en el que como en México, hubiera estado durante tres años, en contacto directo con los movimientos teatrales. La buena-

intención, excuse el aparente alarde.

Y para concluir esta extensa, pero necesaria Introducción, debo confesar que ha sido a través de la obra total de René Marqués y la investigación pertinente que cada detalle ha suscitado, que he podido conocer a mi tierra (en perspectiva de tiempo y distancia) en sus múltiple y contradictorias facetas.

Básteme añadir que como yo he tomado parte activa en el movimiento teatral de mi País durante los últimos veinte años (y siendo amiga personal del dramaturgo que me ocupa) creo que me resultará sumamente difícil asumir una actitud objetiva e imparcial al respecto. Si con la autodisciplina que pueda imponerme, logro expresar lo contrario, se habrá realizado entonces, el propósito que persigo al realizar este trabajo: La trascendencia vital del escritor puertorriqueño René Marqués; que no ha sido otra cosa que el encuentro conmigo misma y con mi Tierra.

V. E. T.

PRIMERA PARTE

El autor y su momento histórico

Para una mejor comprensión de la obra de un autor, se precisa conocer, si no en su totalidad, por lo menos algo sobre la época en que le ha tocado vivir. En el caso de René Marqués en particular, es muy importante conocer no sólo la época histórica, sino también las condiciones del teatro ubicado dentro de ese espacio de tiempo. Dadas las condiciones peculiares de la Isla de Puerto Rico, tanto en lo geográfico como en lo político, es menester el conocimiento de esos factores, para con ellos llegar a conclusiones determinantes sobre el autor que se trata.

Sintetizar la historia de un pueblo en tal forma que se precisen sus condiciones político-sociales, en unos cuantos renglones, constituye una tan- taña tarea. Al intentarlo se puede pecar de escasez de datos o pecar aún, si se seleccionan los superfluos, dejando afuera los verdaderamente necesarios, el trasfondo histórico puede mutilar la ubicación histórico-dramática del autor que se estudia. Sin embargo, en esta clase de trabajo, es apremiante la síntesis y la selección correcta o no, es inevitable. Procedo pues, a seleccionar algunos datos históricos y geográficos que al menos sirvan de guía en la auscultación del autor y su obra. Algunos de estos datos pueden parecer inexactos desde el punto de vista de diferentes opiniones políticas. Pero la realidad histórica no falla y he de atenerme a los hechos desde mi punto de vista, para los efectos de este estudio.

I. Época y situación geográfica

La Isla de Puerto Rico es la menor de las Indias Occidentales, conocidas por el archipiélago de las Antillas Mayores. Con un área de 8,896 km², es siete veces mayor que el Distrito Federal de México que tiene 1,483 km². Consta de alrededor de 2,467,000 habitantes. De forma visiblemente rectangular, su superficie es de altibajos montañosos agrupados compactamente en una cordillera que la atraviesa de Este a Oeste. Tiene además, abundantes ríos y a pesar de estar situada en la zona tórrida, rodeada por el Océano Atlántico por el Norte y por el Mar Caribe por el Sur, Puerto Rico goza de un clima cálido y húmedo, debido en su mayor parte, a los vientos Alisios que la refrescan regularmente desde el Norte. Estos vientos son detenidos por la barrera que forma la Cordillera Central. Esto hace que el País tenga en realidad dos climas. En el Norte predomina la exuberancia del trópico, mientras que en el Sur el paisaje es preeminentemente árido y seco. Está también sujeto el País a los huracanes tropicales que regularmente azotan el Área del Caribe.

La capital, San Juan, está ubicada en una isleta al Norte, pero se ha extendido en los últimos años a la tierra firme, hasta Santurce y Río Piedras, constituyéndose en una amplia área metropolitana en relación

con la extensión del resto de la Isla. El País se divide en siete cabezas de distritos encabezados por la capital y secundados por las ciudades de Ponce y Mayagüez, y los pueblos de Arcoibo, Guayama, Humacao y Aguadilla. Consta además, de setenta y seis poblaciones y numerosos barrios y aldeas.

Refiriéndose a cómo la Isla se convirtió en País agrícola, María Teresa Babín dice:

"Al agotarse las minas y al empezar a despoblarse la Isla, no sólo por las causas naturales de huracanes, terremotos y epidemias, sino por la ambición de oro, que incitaba a los colonizadores a marcharse a otros países americanos, como el Perú, cuyas fabulosas riquezas atraían tentadoramente, la colonia fue convirtiéndose poco a poco en un país eminentemente agrícola." (1)

A partir de entonces y por mucho tiempo, la riqueza principal ha residido en la agricultura con tres cultivos predominantes: la caña de azúcar, el café y el tabaco, aparte de los frutos menores.⁽²⁾ Pero debido a la gran expansión poblacional, una de las más elevadas de América, a factores político-emigratorios y a la falta de recursos naturales como el carbón, el petróleo y los minerales, en los últimos veinte años el gobierno ha dirigido sus esfuerzos a la industrialización del País, para estabilizar su vida económica. Con el programa de la Administración de Fomento Industrial⁽³⁾ y a la Operación "manos a la obra", se ha logrado subir los niveles de vida, salubridad y educación. Las citas que siguen dan una idea general del status económico del País, condición especial dentro del conglomerado hispanoamericano.

"Estamos acostumbrados a pensar en India, China e Indonesia como lugares sobrepoblados de gente agobiada por la miseria; pero en ninguno de aquellos países existe una densidad de población que iguale a la de Puerto Rico. No solamente es esta isla pequeña y se halla terriblemente atestada de gente, sino que además carece de recursos naturales de consideración, tan necesarios para formar la base de una economía industrial." (4)

"Muchos de los problemas que Puerto Rico está tratando de solucionar, son comunes a los otros países menos desarrollados. Sin embargo, algunos observadores han expresado la duda de que la experiencia de Puerto Rico sea aplicable con éxito a sus países de origen, debido a la posición tan especial de dicha isla, por formar parte de la economía norteamericana así como de sus sistemas legal y judicial, participando en forma general del clima económico y político de los Estados Unidos." (5)

La mayoría de los habitantes de la Isla pertenecen a la raza blanca y el resto lo constituyen negros y mestizos. El elemento indio ha desaparecido por completo. El español es la lengua vernácula y el inglés es asignatura obligatoria. La enseñanza elemental (primaria), la intermedia (secundaria) y la superior (preparatoria), es libre y obligatoria, sostenida por el Departamento de Instrucción Pública que apoya y sostiene la escuela pública y supervisa y aprueba la privada. La enseñanza

académica superior cuenta con varias instituciones privadas y oficiales. Primeramente está la Universidad de Puerto Rico sostenida por el gobierno y fundada en 1903. Reformada en 1943 y nuevamente en 1966, en la actualidad consta de un presidente y cuatro recintos con sus respectivos rectores y cuerpos ejecutivos y facultativos. A saber: Al Norte, el de la Escuela de Medicina (con la antigua Escuela de Medicina Tropical) y la Escuela de Odontología, en San Juan; y el de Río Piedras (recinto original) con sus facultades de Humanidades, Pedagogía, Ciencia, Farmacia, Leyes, Ciencias Sociales y Arquitectura. Al Oeste, el recinto de Mayagüez, con su escuela de Ingeniería y Artes Mecánicas. Y al Este, el recinto de Humacao con facultades más o menos iguales a las de Río Piedras. Las universidades privadas, son la Universidad Protestante Interamericana (antes Instituto Politécnico) en San Germán en el Oeste; la Universidad Católica Santa María en Ponce, al Sur; así también el Puerto Rico Junior College en Río Piedras, al Norte.

Antes de la llegada del hombre blanco, la Isla estaba habitada por indios araucos, quienes denominaban a su tierra con el nombre de Boriquén. Cristóbal Colón la descubre el 19 de noviembre de 1493, en su segundo viaje al Nuevo Mundo, llamándola San Juan Bautista. Los nativos del lugar estaban en plena edad neolítica, del pulimento de la piedra. Juan Ponce de León inicia la conquista en 1508 y es bien recibido por los indígenas dirigidos por el cacique Agüeybana. En 1509 se funda Caparra la primera población de la Isla. Cuando los indígenas descubren al fin las intenciones de los blancos, estalla la insurrección, esta vez dirigida por el cacique Güeybaná, hijo del anterior. Los españoles sofocan por completo a los indígenas y la colonización del territorio continúa ya para no detenerse.

Por motivo de salubridad, Caparra es abandonada y la capital se establece en la Isleta de Puerto Rico al Norte de la Isla, como pasó a denominarse entonces la capital. Con el tiempo se hizo un cambio a la inversa y la capital vino a ser San Juan y el País en general, Puerto Rico.⁽⁶⁾ Juan Ponce de León pasa a ser gobernador desde 1509 y el País depende administrativamente de Santo Domingo. Mientras tanto, el cruel trato que se les da a los naturales, entre otras cosas obligándolos a sacar oro de los ríos, va mermando la población indígena en tal forma que por consejo de Fray Bartolomé de las Casas, su protector, se importan negros del África, iniciándose así la esclavitud en la Isla. A pesar de eso, la población india sigue disminuyendo en lo que pudiera llamarse un suicidio colectivo. Los elementos indígenas y mayormente los africanos se acrisolan con los hispánicos, formándose lo que será la colectividad puertorriqueña de hoy.

La Isla es presa de varios ataques de corsarios, entre ellos del inglés Drake, quien incendió a San Juan en 1595. A fines del siglo XVIII Inglaterra trata de apoderarse del País, para anexionarlo a Jamaica. Pero a todos esos ataques, el pueblo se resiste valientemente y prefiere permanecer fiel a España. El último de estos actos heroicos repercute en la Península y entre los varios escritos al efecto, se destaca un baile pantomimico original del actor francés Carlos Augusto Favier: LA DEFENSA DE PUERTO RICO, para ser representado en el Teatro de la Ciudad de Cádiz el 14 de octubre de 1797. (7)

María Teresa Babín resume la realidad política de Puerto Rico bajo la dominación española, como sigue:

"Las condiciones económicas y educativas de la Isla estaban determinadas por la realidad existente. Puerto Rico vivió bajo la tutela española desde 1493 hasta 1898; es decir, desde el tiempo de los Reyes Católicos en el siglo XV hasta la Regencia de María Cristina en el siglo XIX. La fundación de la colonia y los cimientos de la sociedad borincana se forjaron al amparo de los descendientes de Isabel I de Castilla y Fernando V de Aragón, los fabulosos monarcas de la Casa de Austria: Carlos V, los cuatro Felipes y Carlos II. Desde el advenimiento de los Borbones en el año 1700 hasta las heroicas gestas nacionales en la era napoleónica, nuestra tierra permaneció casi al margen de la historia, creciendo y madurando en silenciosa brega para surgir con voz propia en el siglo XIX. Al unísono con las diversas voces americanas que iban a clamar por el reconocimiento de sus derechos inalienables de libertad en el Siglo XIX y a coro con los espíritus más adelantados de la España valerosa que dirigió la Guerra de la Independencia contra los usurpadores (creando las Cortes de Cádiz entre los años de 1810 al 1813, de los cuales salió la famosa Constitución de 1812), Puerto Rico levantaría dignamente la bandera inmaculada de su propia honra nacional, coadyuvando a la par a la proclamación de la Primera República Española (1873-1874) y a la Restauración Borbónica del 1875." (8)

"Aquí se empieza a manifestar una trayectoria política de carácter totalmente puertorriqueño que ha de culminar en el siglo XX. Me refiero a la diferencia fundamental entre la actitud de nuestro pueblo en el logro de sus derechos y la actitud reflejada históricamente en la conducta de otros pueblos de América. Mientras los países hispanoamericanos se circunscriben casi siempre a luchar por la independencia política desde el 1810 en adelante, Puerto Rico luchaba a la par por obtener la autonomía pacíficamente. Llegó a obtenerla en el 1897. Se rehuye la sangre y se busca por todos los medios la armonía y la paz, con un sentido de equilibrio y de mesura raras veces igualado. La pasión del puertorriqueño por la independencia no ha sido menor que la de sus hermanos en esta lucha del siglo decimonono. La mejor prueba de ello es la nómina de valerosos patriotas que sacrificaron sus vidas en aras de la lucha emancipadora en la Manigua Cubana. El pueblo, sin embargo, siempre pareció preferir el camino legal de la jurisprudencia para obtener sus triunfos, repudiando la violencia en todas sus formas." (9)

Sin embargo el ideal de la independencia está latente en próceres que en diferentes ocasiones así lo hacen palpable en conspiraciones como el fallido Grito de Lares en 1868. Las injusticias de gobernadores tiránicos

como los Generales Juan de Pezuela y Laureano Sans hasta el 1837 en que el Gral. Romualdo Palacios provoca la época funesta de los Comportes,^(9a) dan motivo a varias intrigas revolucionarias, pero de poca monta. Muchos patriotas se exilan voluntariamente hacia Nueva York y a Cuba con la esperanza de conseguir desde el exterior lo que no pueden lograr en su tierra. Entre ellos, Betances a mediados del S. XIX, Paohín Marín a fines del mismo siglo, Eugenio María de Hostos y José de Diego, a comienzos del S. XX, etc. Mientras tanto se suceden los partidos políticos locales desde el Incondicional Español compuesto por españoles residentes hasta el partido Liberal Reformista que pasa a ser Asimilista y por último el Autonomista, fundado por Ramón Baldorioty de Castro. Se culmina así la lucha hasta lograr la Ley Autonómica de 1897. Ya para el 1874, se había proclamado la abolición de la esclavitud, lograda por los esfuerzos pacíficos de los propios puertorriqueños.

Y antes de concluir el S. XIX y a pesar del aislamiento del País por su condición insular, goza sin embargo de todos los medios progresistas de entonces. En 1859 Samuel Morse instala personalmente el telégrafo en la Isla y el que había patentado en 1844. El primer cable submarino es instalado en 1870 y el teléfono en 1897. Ya para comienzos del S. XX también disfruta de los beneficios de la radio.

Al estallar en 1898, la Guerra Hispanoamericana, conflicto desastroso para España, sólo Cuba logra su independencia. Y por mandato del Tratado de París, Filipinas y Puerto Rico quedan como botín de guerra. A partir de entonces es que empieza la verdadera lucha del pueblo por defenderse como tal, pese a la adversidad histórica que le obliga a emprender un destino diferente a los demás pueblos de América. Porque en el caso de Filipinas, la americanización puede llevarse a cabo sin tropiezo alguno, porque allí, la cultura Ibérica no ha echado raíces aún. Pero en Puerto Rico en cambio, con una cultura hispánica de cuatro siglos ya definida, la dominación norteamericana ha de traer complejas repercusiones que confluirán en el Puerto Rico actual.

Las fuerzas norteamericanas desembarcan por las playas de Guánica al Sur de la Isla, el 25 de julio de 1898 al mando del General Miles. El pueblo confiando en la reputación mesiánica de entonces, de los invasores, le ofrece escasa resistencia y San Juan se rinde el 18 de octubre de ese mismo año. Se implanta inmediatamente un gobierno militar por dos años, hasta que en 1900 el Congreso de Estados Unidos aprueba el Acta Foraker, comenzando así el primer gobierno civil. El gobierno consta de un gobernador norteamericano y un Consejo Ejecutivo, nombrados por el Presidente de los Estados Unidos y una Cámara de Elección Popular. En 1917, el Acta Jones anula la anterior y le concede la ciudadanía norteamericana a los puertorriqueños, sin que éstos la hayan pedido y como

consecuencia de lo cual se extiende a todo el País el servicio militar obligatorio. Esta nueva acta permite además, un poder ejecutivo constituido por el gobernador y su gabinete, nombrados siempre por el Presidente de Estados Unidos, y una Legislatura formada por el Senado y la Cámara de Representantes.

Aparecen partidos políticos como el Republicano fundado en 1898, que sostiene el ideal de la estadidad y el cual dirige José Celso Barbosa. El partido Unionista se mantiene en el poder desde 1904, ofreciendo tres soluciones: La Autonomía, la Estadidad y la República con protectorado. En 1916 este partido se divide en dos. Un sector se decide por la Independencia bajo el liderazgo de José de Diego y el otro, bajo Luis Muñoz Rivera (padre de Luis Muñoz Marín), a favor de la Independencia bajo protectorado. En 1928 se funda el partido Nacionalista que fomenta la Independencia absoluta y combate además, el sufragio electoral. Su líder máximo lo es Pedro Albizu Campos. Para 1932, el partido Socialista, que desde 1910 dirige Santiago Iglesias Pantín, español residente, se une a la Alianza, formada por Unionistas y Republicanos, constituyéndose así la Coalición. Esta sube entonces al poder, donde se mantiene por dos décadas. Defiende el ideal de la estadidad. En 1932 se funda además, el partido Liberal con su líder Antonio Barceló, de muy corta duración y cuyo ideal es también la Independencia bajo protectorado.

Para 1937 es gobernador de Puerto Rico el Gral. Blanton Winship. Si hay "algo de valor" bajo su gobierno lo es el iniciar el Turismo Insular, con aparatosos carnavales pretendidamente populares, pródigos en costosos desfiles que sirven de "pan y circo" para un pueblo agotado por la miseria y el hambre. Muchos de estos "apantallamientos" se llevan a cabo en los hermosos terrenos del Castillo de El Morro, antigua fortaleza española en la costa Norte de la Isleta de San Juan. En este escenario natural, se revive el ataque de los ingleses a la Isla ocurrido en 1797. En la representación toman parte soldados puertorriqueños, miembros del Regimiento 65 de Infantería del Ejército de Estados Unidos. La escenificación de un hecho que destaca el heroísmo del nativo por defender su identidad ante las fuerzas invasoras, contrasta con la realidad histórica que vive el público espectador de entonces. Paradójicamente, si por un lado, se veja al País sometidos a una denigrante americanización, por otro, se le convierte en una vitrina de supuesto paraíso tropical para el turista visitante. Todavía recuerdo "slogans"⁽¹⁰⁾ como "usted también forma parte del paisaje". También recuerdo dolorosamente, que siendo yo estudiante adolescente de Escuela Superior (Preparatoria), obtuve (hoy me desconcierta el hecho) el primer premio de un concurso literario auspiciado por el Departamento de Turismo. El tema era un panegírico a las bienandanzas que el turismo representaba para la Isla. Sirva el parén-

tesis para añadir que bajo el gobierno de Winship, se suceden los atropellos que culminan con la Masacre del Domingo de Ramos en Ponce, cometida por la fuerza policiaca contra un pacifico desfile del partido Nacionalista. Suceso que René Marqués recoge en su obra PALM SUNDAY (Domingo de Ramos) y que ocurrió el 31 de marzo de 1937.

Así, con una serie de incidentes degradantes, se van cuajando las directrices que rigen en la actualidad la conciencia política del pueblo. Un pueblo confuso siempre, a favor o en contra de la implantación invasora, pero nunca dispuesto a unirse para un esfuerzo común. Un partido Republicano, llamado ahora Estadista, robustecido con nuevas fuerzas hacia el ideal de la Estadidad y defendido por sus líderes Luis A. Ferré y García Méndez; así como, el partido Independentista con su líder máximo Gilberto Concepción de Gracia, recientemente fallecido; y el partido Popular Democrático que con Luis Muñoz Marín a la cabeza, ha realizado desde 1941 hasta hoy, la llamada "revolución económica" del País.

Lo que se ha llamado "revolución pacífica" (10a) se ha llevado a cabomás o menos en los siguientes términos. Con el lema "pan, tierra y libertad" y "jalda arriba"(11) y aun más, proclamando que el "status no está en issue" (lo que implica que no se define ni por la Estadidad ni por la Independencia) se entabla una especie de statu quo que logra que seguidores de otros partidos se le unan. Muñoz Marín logra así en 1941, adueñarse del control de la Legislatura en las elecciones de ese año. Puede entonces iniciar su programa bajo el gobierno de Rexford Guy Tugwell, entonces gobernador de Puerto Rico, y quien se muestra propicio a las intenciones de Muñoz Marín. En 1946, el Presidente Truman nombra a Jesús T. Piñero, como el primer gobernador puertorriqueño. En 1948, el partido Popular Democrático sube al poder con abrumadora mayoría, logrando el control absoluto del gobierno. Luis Muñoz Marín resulta entonces el primer gobernador electo de Puerto Rico.

Varios factores contribuyen a esta victoriosa década del 40, entre ellos el más importante, señalado por René Marqués:

"No podía escapar, sin embargo, a los espíritus sensibles, la paradoja de que el dolor y la muerte de otros traía a nuestro pueblo el bienestar económico. Efectivamente, sin la inflación y las necesidades comerciales y militares de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, el desarrollo económico de Puerto Rico jamás habría alcanzado sus espectaculares logros durante la referida década." (12)

En 1950 ocurren los últimos atentados nacionalistas que Marqués cataloga de suicidas, basándose en su teoría de la docilidad inherente del puertorriqueño:

"Quizás debamos llegar a la conclusión de que la cohesión del movimiento nacionalista en sus años de mayor actividad se basaba, más en una condición psicológica común a sus miembros—el impulso

suicida del puertorriqueño llevado a su más alta exacerbación— que en una doctrina revolucionaria o en una metodología terrorista. Este último punto es de interés, por su inexistencia, dentro del movimiento nacionalista. Compárese el planificado, metódico y eficaz terrorismo político de la clandestinidad argelina o del movimiento libertario chipriota—blanco escogido, blanco acertado—con el errátil, ametódico e inútil—suicida, en fin—terrorismo del Nacionalismo Puertorriqueño." (13)

Cree él además, que en buena medida, las reformas coloniales concedidas bajo el nombre de Estado Libre Asociado y su inmediata aprobación por Washington, fueron producto de la amenaza latente del partido Nacionalista Puertorriqueño. Esto le da base al autor para pensar que con un efectivo método terrorista ese partido hubiese logrado su objetivo político, entonces. (14)

Esos últimos atentados nacionalistas se dirigen esta vez contra la Fortaleza, residencia del Gobernador. Trascienden además, las fronteras del País y en Washington, se atenta contra la vida del Presidente Truman, en la Casa Blair; y en el Capitolio contra los representantes en el hemisferio de la Cámara. Son los últimos intentos por impedir que se realice la nueva forma de gobierno propuesta por Luis Muñoz Marín: el Estado Libre Asociado de Puerto Rico. (Parte de estos acontecimientos los recoge Marqués en LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO.)

El partido Unión de Puerto Rico, bajo la dirección de Luis Muñoz Rivera, había propuesto en 1923 esa solución política y con el mismo nombre. En 1942, veinte años después, tres puertorriqueños, Rafael Cordero, Enrique Campos del Toro y Miguel Guerra Mondragón, miembros del Partido Popular Democrático ya en el poder, le proponen al entonces gobernador de la Isla, el norteamericano Rexford G. Tugwell, la vieja fórmula reformista del partido Unión de Puerto Rico, concebida por ellos como fórmula de transición hacia la estadidad federada. Pero no es hasta 1952 que Luis Muñoz Marín la hace realidad, treinta años después de ser concebida por su padre. (15)

En 1965 muere Pedro Albizu Campos, ya en libertad, después de haber cumplido dos condenas políticas: una en Atlanta, Estados Unidos, bajo el gobierno del Gral. Winship y otra bajo el de Muñoz Marín, en Puerto Rico, quien le había indultado al abandonar el poder en 1964. A partir de entonces, se puede decir que el movimiento Nacionalista ha venido perdiendo fuerza como grupo. Sólo queda el partido Independentista, que aunque en minoría, continúa en busca de la solución del status, pero dentro de los procedimientos electorales. René Marqués denomina a este partido como uno de los "alivios de conciencia en el campo político" de Puerto Rico. Refiriéndose al entonces gobernador Luis Muñoz Marín, dice:

"Sabe él, en efecto, que un número sustancial de sus seguidores de primero y segundo rangos son ex-nacionalistas y ex-independentistas.

Nada puede hacerle sospechar de la fidelidad de estos seguidores— hoy incondicionales—, pero el Ejecutivo, profundo psicólogo, hubo de proporcionarles, por las dudas, dos alivios psicológicos a sus soterrados sentimientos."

"El primero consiste en permitirles creer que pueden tener la vaga esperanza de que, en algún instante remoto del futuro si las circunstancias providenciales así lo justificasen, habría él de 'evolucionar' ideológicamente hacia la Independencia. Este tipo de vaga, confusa, remota y mística esperanza respecto a una muy improbable 'actitud de promisión'—equivalente a la psicológica 'tierra de promisión' de los líderes judíos en el Antiguo Testamento—es algo que, aun pareciéndole ingenuo e infantil a una mente racional, resulta siempre efectivo en manos de un astuto líder religioso o político en relación a un grupo de sus sugestionados discípulos."

"El segundo 'alivio de conciencia' lo proporcionó el líder político— que en este caso llena también en parte la función de líder místico— y no poco de psiquiatra—tolerando, e incluso estimulando la existencia legal del Partido Independentista, cordero expiatorio que si bien no pudo echar sobre sí todos los pecados del mundo, recogió al menos (amamantándolo vicaria e inocuamente) el pecado del independentismo sepultado en la conciencia de muchos estadolibristas." (16)

"Eliminado éste último de la vida pública, queda el ente colectivo sin vía de escape a sus oscuras y soterradas ansias dentro del aceptado patrón de la docilidad. El campo está aparentemente libre para la contienda decisiva entre el anexionismo abierto y franco del Partido Estadista (en la oposición) y el anexionismo enmascarado del Partido Popular (en el poder). Creemos, no obstante que, independientemente de cuál de los dos procedimientos se imponga para lograr el mismo hipotético fin, el ente colectivo creará, tarde o temprano, su propio instrumento psicológico para aliviar el terrible complejo de culpa que le aqueja. Cómo exactamente se las ingeniará la docilidad puertorriqueña para lograrlo, antes de que resulte irremisiblemente tarde, es algo que nadie está hoy en condiciones de predecir." (17)

Existe además, el grupo Movimiento pro Independencia (MPI) con su líder Juan Mari Bras, que al igual que Albizu Campos, desea la independencia por medio de la violencia. Organizado más o menos en 1958 por miembros no electoristas del Partido Independentista Puertorriqueño, se inicia:

"como un movimiento de masas para luego convertirse en una élite políticamente sofisticada o politizada, extremista y 'comecandela' (18) desvinculada malgré tout de las masas puertorriqueñas.

"—Podría adelantarse, sin embargo, que tanto su fogoso y anárquico extremismo o 'comecandelismo' que a menudo parece señalar la trayectoria inconsciente de un posible suicidio político dentro del medio y circunstancias donde opera, como la desmedida admiración, identificación psicológica con imitación de lo de 'afuera', revelan quizás en el grupo rasgos psicológicos de docilidad puertorriqueña ya auscultados en otras agrupaciones políticas locales." (19)

En minoría, pero muy militante, ataca el "sistema electoral colonial" y está en simpatía con Castro y el sistema comunista. Por eso los esporádicos incidentes subversivos que de vez en cuando aparecen en el ambiente, son más bien de naturaleza pseudo-nacionalista, ya que adulterados, son sintomáticos de la época y no de un determinado lugar. Conuerdan con los incidentes similares que ocurren en la actualidad en todos los países donde están en pugna la ideología marxista y la democracia capitalista.

El miedo histérico al "ouco" del comunismo, tergiversa el verdadero sentido de la independencia; sin contar con el que se tiene al ejemplo de los disturbios y golpes de estado que regularmente ocurren en casi todas las repúblicas hispanoamericanas. No se quiere aceptar esa etapa natural de reajuste social, económico y político en la evolución de los pueblos. Lo que demuestra que Puerto Rico duda así de sus propias capacidades para enfrentarse a su destino como pueblo. Olvida que acondicionado como ya está a los medios democráticos, como país independiente y soberano, su vida política sería diferente a esos pueblos, por haber superado ya esa etapa de reajuste.

Continuando con su programa de reforma, Luis Muñoz Marín, tenaz independentista en años anteriores, cree ahora que la reforma económica que su País necesita puede obtenerla junto al sistema político y económico de Estados Unidos. Elabora entonces junto a su gobierno una Constitución y una nueva forma de gobierno con el consentimiento del Congreso Norteamericano; los que son aprobados en un plebiscito y puestos en vigor el 25 de julio de 1952. El Acta Jones de 1917 pasa a llamarse Ley de Relaciones Federales con Puerto Rico. Se proclama así el Estado Libre Asociado de Puerto Rico.⁽²⁰⁾ Por primera vez se arría la bandera puertorriqueña junto a la Norteamericana; y la Borinqueña se convierte oficialmente en el himno nacional.⁽²¹⁾ Estos dos elementos, que eran símbolos del nacionalismo, se integran libremente a la vida cotidiana y explícitamente se convierten en ejemplos vivos de la compleja situación local.

Muñoz Marín es ratificado como gobernador en las elecciones de 1956 y 1960. En 1964 cede su puesto a otro miembro de su partido, Roberto Sánchez Vilella, quien en las elecciones de ese año, es electo el actual gobernador. En el presente existe sólo un partido de la oposición: el Estadista. El Independentista que de 1948-1952 se había convertido en el segundo partido del País (gran oportunidad que no supo aprovechar), después de estar activo electoralmente desde hacía catorce años, desaparece del panorama electoral en 1960, por no contar con el diez por ciento de los votos requerido por ley. Así también, el efímero partido Acción Cristiana que se creara en los comicios de ese mismo año y compuesto por decepcionados de los otros partidos y el cual contribuye en cierta medida a debilitar aún más al ya moribundo partido Independentista. Se puede llegar a la conclusión, por lo ya expuesto, de que los dos partidos de fuerza existentes ahora en Puerto Rico, buscan una misma solución aunque con medios diferentes: el anexionismo.

En su ensayo PESIMISMO LITERARIO Y OPTIMISMO POLITICO: SU COEXISTENCIA EN EL PUERTO RICO ACTUAL, René Marqués resume este fenómeno político:

"Irónicamente no será la tan temida y combatida independencia, lo que a la postre destruya a Muñoz y su obra, sino el polo político opuesto: la anexión." (22)

Y en nota al calce, aclara:

"Añádase al crecimiento del minoritario Partido Estadista (proanexión), un hecho significativo: La mayoría de los miembros del actual Gabinete, así como otros altos funcionarios de Gobierno cuyos nombramientos emanan directamente del Ejecutivo, pertenecen al ala anexionista del partido en el poder. El Ejecutivo ha maniobrado para relegar la débil ala seudo-independentista de su partido a la función legislativa, función que él domina—pese a todo el camouflage de

aparatesidad democrática—desde su escritorio en Fortaleza. Cerrando brecha a la libre función legislativa, los despistados Representantes y Senadores tienen que depender—si sienten el pudor de examinar los proyectos sometidos por la Administración—del asesoramiento de los peritos técnicos que redactan esos proyectos, especialistas que son, o bien los Secretarios de Departamentos y Jefes de Agencias, simpatizantes del anexionismo, o sus más cercanos y fieles subalternos. Si pensamos, además, que la Universidad de Puerto Rico, institución clave en la preparación ideológica de las nuevas generaciones, también está en manos de un hábil asimilista, nos es dado ver con claridad, no sólo la realidad presente, sino la perspectiva futura. Aquel fogoso líder revolucionario que 'salvara' al país de la vieja coalición anexionista al expirar la década del treinta, hoy, después de veinte años de labor 'revolucionaria', se nos revela entregando el país en manos de los propugnadores de la misma ideología de la cual, presuntamente, lo 'salvara'. Pocas veces en una historia colonial habrá sido tan estéril la faena política de casi un cuarto de siglo, como en este patético caso de Puerto Rico." (23)

Insistiendo en la docilidad del puertorriqueño, René cree que tanto en el nacionalista como en el anexionista puertorriqueño hay una peculiaridad común: el impulso auto destructor.

"El fenómeno nacionalista dramatiza—tanto en la realidad como en la literatura—otro problema psicosocial: el notorio impulso auto-destructor del puertorriqueño, en otras palabras, su tendencia suicida. Este reprimir o inhibir el normal impulso agresor hacia los demás, para dirigirlo morbosamente hacia sí mismo, ¿es una característica de seres y pueblos dóciles (léase hantados, tolerantes, 'democráticos')?" (24)

"Hay una diferencia, sin embargo. El nacionalista logra casi siempre y literalmente sus propósitos: muere de modo violento. El anexionista en cambio, es un muerto en vida, un suicida nunca del todo realizado, un condenado a sí mismo a destruirse como puertorriqueño y más cada día, sin lograrlo nunca, puesto que no puede destruir totalmente su esencialidad puertorriqueña mientras en él aliente vida. Esa condición patética de eterno autocondenado del anexionista explica el grado de claudicación, humillación y servilismo a que puede en ocasiones llegar en su empeño suicida de anular o destruir su personalidad puertorriqueña." (25)

"El fenómeno alcanza el más alto nivel de absurdidad en el caso del negro anexionista. Nacido en una cultura donde el prejuicio racial se ha mantenido, en este siglo de cruentos conflictos, a un nivel muy bajo, lucha desesperada y suicidamente por destruir esos patrones culturales de humana convivencia para incorporar su país a una cultura foránea donde el prejuicio actual contra el negro alcanza niveles de odio, crueldad y salvajismo jamás experimentados por la sociedad puertorriqueña contemporánea." (26)

Al respecto, René ilustra con ejemplos de la literatura puertorriqueña de los últimos veinte años que

"contiene, como ha apuntado un escritor recientemente, (el propio autor en el Prólogo a CUENTOS PUERTORRIQUEÑOS DE HOY, p. 24) una cantidad alarmante de suicidas, bien literales o potenciales. Se dirá que el fenómeno es anejo a la literatura occidental contemporánea. Pero aquí interesa un dato estadístico que puede explicar el hecho dentro del ámbito insular: Puerto Rico es el país católico con más alta incidencia de suicidios en el mundo. (United Nations, Demographic Yearbook, 1951.)" (26a)

"—¿Es la altísima y siempre creciente incidencia de accidentes automovilísticos en Puerto Rico—contra la cual nada pueden las sanciones de

la ley ni las llamadas campañas cívico-educativas—una manifestación más del impulso autodestructor del puertorriqueño? Esa locura puertorriqueña del volante que tanto asombra y alarma a los extranjeros, ¿no es en último análisis síntoma claro de una tendencia suicida? Personalmente, creemos que sí." (Véase Notas Biográficas de René Marqués, pp. 138-139)^(26b)

Y como descrédito total al anexionismo, el autor expone la razón por la cual la literatura puertorriqueña lo ignora como tema creador, ya sea para exaltarlo o para denigrarlo:

"Escritores que han manejado con hábil audacia los temas más escabrosos, que han ahondado con la más cruel objetividad, sin escrúpulo alguno, en casi todas las miserias del hombre y la sociedad puertorriqueñas, se detienen con algo que está muy cercano a la repugnancia ante el tema anexionista. Ni siquiera para atacarlo, lo cree el escritor digno de la transmutación poética. Este santo horror del hombre ético ante una doctrina como la del anexionismo, aunque comprensible en muchos sentidos, está creando una laguna en la literatura puertorriqueña contemporánea que es preciso llenar. La misión del escritor es siempre la de revelar, esclarecer, iluminar. Ningún fenómeno está tan necesitado de revelación, esclarecimiento e iluminación para beneficio del poco iluminado hombre puertorriqueño como el fenómeno psicológico anexionista. El escritor no debe nunca dejar de recoger el guante que a sus pies arroja, con poca burlona, la realidad." (27)

Bajo el actual status, Puerto Rico tiene una supuesta autonomía con los derechos y deberes de cualquier estado de la Unión Norteamericana, a excepción de que el puertorriqueño no tiene representación con derecho a voto en el Congreso Norteamericano, ni puede votar en las elecciones presidenciales. Tiene sin embargo un Comisionado Residente que representa al País en Washington, pero que no tiene voz ni voto tanto en el gobierno de Estados Unidos como en las decisiones de éste respecto a su país, Puerto Rico.

"Dado el caso de que los puertorriqueños deben ir a pelear guerras norteamericanas en el extranjero, sin tener representación en el Congreso Federal (hay allí un Comisionado Residente de Puerto Rico con voto—cuando el Congreso, cortésmente, se la concede—, pero sin voto alguno; mero cabildero, en otras palabras) podríamos parodiar a los Padres de la Gran República de Norteamérica afirmando que "tributo de sangre—el más valioso que puede rendir un ser humano—sin representación, es tiranía" (o puro coloniaje, que es igual). Va sin decirse que varios indóciles puertorriqueños han sufrido cárcel por haberse negado a servir en el ejército norteamericano." (28)

Esta situación es contraria a la que prevaleció durante la dominación española en Puerto Rico, en que los representantes a Corte, tomaban parte activa en las decisiones políticas, económicas y sociales del Reino. El ejemplo concreto lo fue Ramón Power (1775-1813), primer puertorriqueño representante en las Cortes Constituyentes de España, donde ayudó a redactar la Primera Constitución Liberal Española de 1812 que habría de cobijar también a su País. Luego fue representante a las cortes de Cádiz, congreso Español donde continuó su activa labor política.

Su presente y ambiguo status político no le permite a Puerto Rico tener embajadas ni consulados. Factor que René Marqués considera fundamental en el aislamiento del País con respecto a Latinoamérica y el resto del mundo.⁽²⁹⁾

Bajo el dominio de Estados Unidos, Puerto Rico está también sujeto a sus aranceles de aduana; siendo uno de los principales mercados de la Unión. Y sus relaciones comerciales con otros países, sólo puede efectuarlos a través de la Metrópoli, ya que no se le permite un mercado libre. Por ser ciudadano de ese País, tiene que participar activamente en los conflictos bélicos de esa Nación, según se apuntara en la anterior cita. Por otro lado, por ser no votante en los asuntos de la Unión, aunque sí en los suyos propios, no está sujeto al pago de los altos impuestos federales. Esto redundo en una ventaja económica para la Isla. Y es una de las armas más demagógicas y apantallantemente utilizadas por la propaganda anexionista.

Visto a vuelo de pájaro el panorama histórico de Puerto Rico y enfatizando particularmente en la situación política del presente siglo, se podrá comprender mejor su actitud como pueblo. El contacto con los norteamericanos durante los últimos setenta años, le ha hecho cooperar del destino de esa Nación. Junto a ella ha participado activamente en las dos Conflagraciones Mundiales y en las guerras parciales de Corea y actualmente en la del Vietnam. La Depresión de 1929 así como la Reconstrucción Económica del Nuevo Trato⁽³⁰⁾ tocan también a sus puertas. Participa además, abiertamente de los adelantos científicos y técnicos de esa Nación, mucho antes que cualquier otro país de Hispanoamérica o Europa. Así también de los adelantos sociales y legislativos. Los aciertos y errores de Estados Unidos cobijan al puertorriqueño al igual que a cualquier otro estado de la Unión Norteamericana.

Esa convivencia ha traído también el problema del desplazamiento del puertorriqueño, desarraigándose en una continua emigración hacia el Norte, especialmente a la urbe neoyorquina. Pero como en todos los demás aspectos, esa emigración es diferente a la de cualquier otro pueblo. El puertorriqueño emigra y sigue siendo puertorriqueño. No se arraiga a la nueva tierra a donde va, con algunas excepciones, desde luego. Y si se añade a eso que como emigrante, por lo general va y viene sin permanecer definitivamente en el suelo extraño, se comprenderán los problemas envueltos en ese hecho. (Véase Problemática del Vernáculo, p. 35-39)

En resolución conjunta aprobada en 1962, la Asamblea Legislativa de Puerto Rico propone al Congreso de Estados Unidos que se lleve a cabo un plebiscito que permita al País, en un referéndum general, escoger la forma final de gobierno que desee conservar: la Independencia, la Estadidad (como estado # 51 de la Unión) o el Estado Libre Asociado, reformado. En 1964 el Congreso aprueba la Ley Pública # 88-271 disponiendo la creación de una Comisión de Status de Puerto Rico, compuesta por senadores y representantes del Congreso, así como de la Legislatura de Puerto Rico, para que estudien el asunto. Después de revisar todos los ángulos y de llevarse a cabo varias vistas públicas, la Comisión rinde su informe. Entonces por Asamblea Legislativa, se decreta la celebración de un plebiscito en el cual el pueblo exprese su voluntad sobre su status político. Como resultado del propuesto Plebiscito, tanto el partido Independentista (ahora por ley sí podía participar en esta votación), como el Estadista, se oponen a que se incluya en éste la fórmula de Estado Libre Asociado. Como el partido en el poder insiste en que aparezca, el partido Independentista se retira y el Estadista se divide en dos: García Méndez y su grupo se abstienen de votar y Luis A. Ferré con el suyo, concurre a las urnas, obteniendo bastante fuerza en la votación.

Aunque yo no soy ducho en estos asuntos políticos, creo sin embargo, erróneo no ejercer el derecho al voto, máxime cuando en éste va incluido

el ideal que se persigue. Con el retraimiento no se obtiene ningún resultado efectivo y en cambio éste impide medir la verdadera fuerza de los retraídos. También el negarse a participar simplemente porque se incluyera la fórmula de Estado Libre Asociado, puede implicar un temor justificado a las fuerzas del oponente. Pues aparte de la cuestión dignidad, los jefes políticos de esos partidos, conociendo la realidad conformista y dócil del pueblo, ya satisfecho con su actual situación económica, presienten y temen de antemano el resultado. Sea o no un "alivio de conciencia", el partido Independentista muy bien pudo participar en el Plebiscito y utilizar las mismas armas y argucias psicológicas del adversario. Pero siendo, como dice René, un partido "pacifista, tolerante, resignado, democrático—partido administrativo, no innovador ni revolucionario—", (31) falló en su encomienda.

El Referendum llevado a cabo el 23 de julio de 1967, le da la mayoría de votos al Estado Libre Asociado, quedando en segundo término, pero muy cerca, la Estadidad. Si se considera que un gran número de votantes se han abstenido de expresar su voluntad en las urnas, el resultado final no puede dar una idea exacta de la voluntad mayoritaria del pueblo. No obstante, es de esperarse que éste no es ni podrá ser el destino final de Puerto Rico. Y cuando éste logre su status político final, sea el que fuere, cabe preguntarse si desaparecerán las discrepancias al respecto. Tal vez si así se lo propone, podrá ser un país más en el consorcio de las demás naciones. Porque para bien o para mal, el destino final de Puerto Rico será lo que el Puerto Rico de hoy decida.

Una descripción subjetiva del paisaje puertorriqueño la constituye el trozo siguiente, citado por Francisco Manrique Cabrera en su HISTORIA DE LA LITERATURA PUERTORRIQUEÑA y original de Margot Arce de Vázquez:

"—abundan las colinas; cortinas y cortinas de cerros pequeños se multiplican hasta el horizonte y, por su forma redonda y diminuta, parecen de juguete. La cantidad y sucesión de colinas presta a la tierra un aparente dinamismo sin darnos ni darse reposo. El hombre se siente rodeado por esta vecindad en movimiento y alucinado por la variedad de líneas y por la calidad fosforescente de los verdes vegetales. La proximidad de la tierra ataja el paso y la vista. Se siente siempre bajo los pies, se tropieza con ella como si alzara muros a nuestra libertad de acción. Esta inestabilidad del paisaje, esta sucesión de planos, que ocurre plácidamente, ha influido en nuestro carácter como pueblo. Nos ha hecho sensuales e inquietos; nos ha forzado a agarrarnos a la tierra en busca de equilibrio y a hundir nuestras raíces en el suelo. Recordemos, por oposición, lo que se ha dicho del paisaje de la pampa y del de la meseta castellana en donde el hombre conoce la sed de lo absoluto. Dificiles son en Puerto Rico la mística y la filosofía; lo telúrico tira de nosotros y quiere vencer lo espiritual" (32)

El paisaje así descrito, complementa la visión física de la Isla, a la vez que ayuda a situar mejor en ella, al individuo que la habita. Y por ende, al artista creador, hijo de ese mismo suelo.

Así se puede ver que tanto la situación geográfica, como la situación política de la Isla, han contribuido a crear un clima especial y peculiar en el País. Su conformación geográfica lo ha convertido aún desde la dominación española, en frontera de choque donde se han encontrado las diferentes corrientes y tendencias que han transformado al mundo en los últimos dos siglos. Ayer como hoy, por ser punto de avanzada en el Atlántico, se le ha dado enorme importancia estratégica. En la actualidad y sin que se haya consultado al pueblo, Puerto Rico cuenta con

"—la poderosa base naval de Vieques, la de Culebras, la enorme base aérea de Ramey Field en Aguadilla y la de cohetes atómicos teledirigidos y submarinos (la más amenazante en toda el área del Caribe) localizada en Ceiba, aparte de puestos militares menores en la Isla." (33)

"—dos poderosas bases atómicas—primeros e inevitables blancos en la eventualidad de una guerra ruso-americana—que sensata y enérgicamente rechazaron todos los Estados federados de la costa atlántica de Norteamérica." (34)

Y en la misma dócil actitud de siempre el puertorriqueño promedio

"—crees de buena fe (o finge creer) que todo este complejo militar en la Isla, iniciado desde la invasión de 1898, lo mantiene aquí los Estados Unidos muy 'generosamente' para 'proteger' a nuestro pueblo de hipotéticos invasores (¿marcianos, quizás?). La ingenuidad boricua puede llegar, en ocasiones, a lo patético." (35)

El puertorriqueño, isleño como todas sus hermanas antillanas, ha estado más o menos en la misma condición político-cultural que ellos. No obstante una jugada de la historia, al desvirtuarle su destino, lo ha enfrentado a una experiencia única en el mundo. Un país ya constituido dentro de la cultura hispana, listo ya para gobernarse a sí mismo, se ve tronchado violentamente de su destino, al enfrentársele a un nuevo tipo de colonización, esta vez de índole sajona.

1. Confrontación psicológica y social

Todos y cada uno de los aspectos sintetizados hasta aquí, han contribuido a darle al hombre y su ambiente, un matiz especial que se bifurca en dos tonalidades. En lo político, una seguridad nunca vista en su historia y en su creación literaria, una angustia peculiar, contrastando una expresión con la otra. Este inquietante fenómeno social, lo trata por primera vez René Marqués, con profundo acierto en su ensayo PESIMISMO LITERARIO Y OPTIMISMO POLÍTICO: SU COEXISTENCIA EN EL PUERTO RICO ACTUAL. Véanse las siguientes interrogantes, parte de ese ensayo, voces de alerta y mesura:

"Ahora bien, la notoria falta de 'sincronización' entre el creador y el hombre de acción, ¿continuará en la próxima década? ¿Seguirán los pintores puertorriqueños destacando en sus cuadros y grabados las miserias de los arrabales san juaneros mientras los turistas se tuestan en balnearios de lujo, bajo el sol tropical? Seguirán los escritores puertorriqueños dando sombrías voces de

alerta ante los complejos problemas sociales y psicológicos inherentes a la industrialización, mientras las estadísticas oficiales pregonan los beneficios económicos del desarrollo industrial? ¿Seguirán dramaturgos y narradores explorando el fenómeno Nacionalista mientras el Ejecutivo proclama que el mundo vive los albores de una feliz era postnacionalista? Seguirá doliéndole a la literatura puertorriqueña la incertidumbre del destino político de su país mientras el gobierno imperante afirma haber resuelto definitivamente tan corrosiva condición? ¿Seguirán, en fin, siendo distinta la percepción de la realidad para el Poeta y el hombre de acción? ¿Se mantendrá la irreconciliabilidad entre el optimismo político y la expresión pesimista de la literatura puertorriqueña? Creemos que sí. Independientemente del hecho innegable de que el tiempo del Poeta está proféticamente varios compases más adelantado que el del político, concurren circunstancias especiales en la realidad puertorriqueña presente como para no justificar el optimismo de los escritores en producción." (36)

La angustia se enraiza en una incongruente realidad. Aparte de aquella clase intelectual que puede estar consciente de su destino, existen también otras fuerzas circundantes de gran peso decisivo. Una lo es la creciente clase media, que feliz en su progreso material, teme a la Independencia, creyendo que con ésta perderá su confort. Contribuye a esto, además, el descrédito que para esa clase tienen algunas repúblicas hispanoamericanas, con sus frecuentes golpes de estado. Por eso prefiere ser anexionista o lo que es peor permanecer indiferente. La otra fuerza de gran peso, lo es la masa del pueblo. A ésta, que goza de protección y beneficencia oficial, le es indiferente una cosa o la otra, mientras sus necesidades inmediatas sean satisfechas.

El puertorriqueño es dócil para unas cosas y paradójicamente agresivo para otras. Las implicaciones psicológicas de esta ambivalencia y que René trata en sus dos ensayos mencionados antes, se pueden notar en que como grupo, no sabe o no puede definirse sobre un asunto tan lógico y natural como lo es su status político y condición de pueblo. Sin embargo, respaldado por una Constitución basada en la de los Estados Unidos, pero con sus características propias y en la cual como en la norteamericana "el individuo es inocente hasta que no se pruebe lo contrario", ha aprendido a hacer valer sus derechos de ciudadano y sabe recurrir a las leyes para defenderlos. Derechos que defiende apasionadamente aun contra las autoridades norteamericanas. Las relaciones patrono-sindicales, así como las relaciones civiles de demanda, divorcio y protección ciudadana de niños y adultos, son buenos ejemplos de esto. Tal vez en ningún otro país hispanoamericano, ni siquiera en México, está el ciudadano común tan consciente de sus derechos y deberes; y tan protegido por la ley.

Pero aquí también entran en juego los requicios psicológicos ya mencionados. Haciendo honor del tan llevado y traído elogio de "pueblo

hospitalario y dócil" abre las puertas al extranjero sin reserva alguna. La reciente "invasión" de refugiados cubanos al País así lo demuestra. Mientras que en otros países, como en México, se legisla para proteger al ciudadano contra la acaparación de puestos, etc., en Puerto Rico cualquier extranjero al llegar, puede trabajar y ocupar altos puestos sin miramiento alguno. Y lo que es peor, por trabajar a menor salario, consigue suplantar en su trabajo al ciudadano local, sin que las autoridades tomen parte en el asunto. Bien le oca al País el mote de "Paraiso del Caribe".

Antes, muchos nombres de dependencias gubernamentales llevaban nombres como "Policía Insular" o "Departamento Insular de Relaciones del Trabajo", etc. Con la nueva actitud del gobierno, se elimina la palabra "insular" de todos los comunicados oficiales. En cambio se les rebautiza con la palabra "estatal". Pese a que para el pueblo sus instituciones sigan siendo tan insulares como ellos mismos. Si todavía no han sido cubierto, recuerdo que en varios edificios públicos, en cuyas fachadas se veía la palabra "insular" en metal forjado, las letras fueron limadas, sin que se borraran las huellas de la palabra eliminada. Otro aspecto más de la contradicción local. Queriendo negar hasta su condición geográfica, se trata de "tapar el cielo con la mano", para ocultar un hecho que de por sí habla sólo. Con el advenimiento del Estado Libre Asociado y con la reorganización del gobierno, todos los Comisionados (del Trabajo, de Instrucción, de Salud, etc.) pasaron a ser Secretarios. Desde luego sin secretarías, ya que sus diferentes dependencias han seguido llamándose Departamento del Trabajo, Departamento de Instrucción, Departamento de Salud, etc. porque tal vez las dimensiones del País no justifiquen el empleo del otro término.

Un nuevo matiz ha venido a complicar aun más el complejo problema. El gobierno actual, a partir de 1952, favorece oficialmente los valores autóctonos del País. Valores ignorados y en cierto punto despreciados hasta entonces. Al crearse el Instituto de Cultura Puertorriqueña, (37) en su nombre mismo se demuestra explícitamente la necesidad apremiante de tal afirmación. Lo de "cultura puertorriqueña" fue motivo de protesta, especialmente de parte de los anexionistas quienes veían una limitación cultural en el término. Sugerían que se eliminase lo de puertorriqueña" o que esta se antepusiera a la palabra "Cultura". Siendo entonces un Instituto Puertorriqueño de Cultura, creían ellos que de esa manera daba cabida a lo universal, que desde luego era para ellos lo más importante. Pero el gobierno tenía necesidad urgente de utilizar esta sutileza psicológica para afianzar aun más su día que nueva forma de gobierno. Y si bien es cierto que había que empezar por las "raíces" si se quería lograr la tan vociferada "occidentalización",

ni ellos ni el Gobierno mismo pudieron prever los resultados. El Instituto de Cultura en sus trece años de vida se les ha escapado de las manos y ha adquirido fuerza propia con suficiente trascendencia autóctona como para demostrar que sí hay una cultura puertorriqueña, que nos pone por lo tanto dentro del mundo occidental al cual pertenecemos. Este aspecto lo trata René Marqués con diáfana claridad en su pantomima JUAN BOBO Y LA DAMA DE OCCIDENTE y la cual se analiza en la Segunda Parte de este trabajo. Así como en su ensayo antes mencionado y que luego confirma en otro, secuela del anterior: EL PUERTORRIQUEÑO DOCIL (Literatura y realidad psicológica), ya citado.

Otro dato curioso en extremo, lo es el caso del industrial puertorriqueño, Luis A. Ferré, mencionado antes. Líder del anexionismo y ejecutivo de las Empresas Ferré de Ponce, es un ejemplo vivo de un sector del puertorriqueño de hoy. No obstante, su anexionismo parece ser diferente al de sus seguidores. Luis A. Ferré, pianista eminente y amante de las artes, ha fundado y sostiene el Museo de Arte de Ponce, el único en Puerto Rico, después del de la Universidad. Pero la nobleza de su ejecutoria estriba en que aparte de las obras de arte universal, la pintura puertorriqueña tiene un lugar destacado en ese museo. Periódicamente, él adquiere obras de artistas puertorriqueños y estimula lo autóctono en todas sus manifestaciones. Ha respaldado además, la restauración y preservación histórica de Ponce, su ciudad natal.

Bajo su patrocinio, tuve la oportunidad de montar LOS SOLES TRUNCOS en el Teatro La Perla de esa ciudad. Así también él contribuyó a los gastos de viaje para el montaje de esa misma obra en Salamanca, España. Después de la representación en Ponce, tuvimos la oportunidad de departir con él. En ese entonces le oí expresar la opinión de que lo auténtico puertorriqueño no está reñido con lo norteamericano y que con la estadidad, conservaríamos nuestra identidad como pueblo hispanoamericano. Opinión que René Marqués, que estaba presente, refutó amigablemente con argumentos de peso.

Esté en lo cierto o no, Luis A. Ferré representa la opinión de un gran número de puertorriqueños. De lograrse la estadidad en el futuro, estoy segura que él sería un ardiente defensor de lo nuestro. Pero, ¿podría acaso sobrevivir nuestra personalidad bajo la aplastante y absorbente maquinaria política y socio-cultural norteamericana? Se necesitaría que ese pueblo que le sigue tuviera los mismos ideales de su líder: defender y mantener lo auténtico dentro de la Unión Americana. Pero la realidad demuestra que el anexionismo de sus seguidores, es un anexionismo snobista, de absoluto sometimiento cultural, sino ya político. Por eso creo que las posibilidades serían de noventa y nueve contra uno, por no decir contra cero, a favor de la desaparición de lo puertorriqueño.

Y aquí está el comienzo: En las últimas elecciones del 5 de noviembre, celebradas en el País, el partido de Luis A. Ferré resultó triunfante, lo que lo ha convertido en el cuarto gobernador de Puerto Rico.

La incógnita del futuro da margen a un sinnúmero de ensayos tanto de parte de personas de fuera del País, como de puertorriqueños bien intencionados, que tratan de analizar el problema mirándolo desde diferentes puntos de vista. Todos están conscientes de que se ha llegado a una enrucijada. Señalando virtudes y defectos de tal situación, surgen interesantes debates. Un saludable ejemplo lo es la contestación que Nilita Vientós Gastón hace al ensayo: PUERTO RICO 1964: UN FUEBLO EN LA ENCRUCIJADA de Roberto F. Rexach Benítez y Celeste Benítez.

Los autores representan el lado intelectual del Americanismo. En un ensayo corto en extremo cuyo título promete más de lo que expone, plantean sus puntos de vista con maestría, limitándose primordialmente al aspecto económico del asunto. Dejan fuera aspectos importantes como lo son lo sociológico-cultural, lo educativo, la ideosinoracia del puertorriqueño, etc. Pero estén o no justificadas tales omisiones, su actitud representa los ideales de un gran sector del País. Y como tal ha de tomárselos en cuenta para desenredar la madeja. Entre otras cosas, ellos opinan que:

"Por otra parte, las nuevas posibilidades económicas han hecho viable la notable movilidad social que se advierte en Puerto Rico. Las profesiones, las carreras, las técnicas, limitadas anteriormente a los grupos favorecidos por la fortuna, han sido abiertas a todo aquél que tiene talento, vocación y responsabilidad. Con ello se ha propiciado el desarrollo de una clase media que a un mismo tiempo, fortalece la vida económica y da estabilidad a la vida política. Estos son hechos que revelan el desarrollo de un pueblo en dimensión de latitud y de profundidad." (38)

"Pero la restauración de una vida pasada, de recortado vuelo, no es ni puede ser la tendencia del Puerto Rico presente. Los nortes de esta comunidad son los signos de la sociedad afluente. Y los tradicionalistas no lo ignoran. Disfrasan el desprecio que sienten por los signos de esa sociedad—la ciencia, la técnica, el industrialismo, la democratización del lujo—exagerando y adjetivando sus defectos. Atacan también y sobre todo, las instituciones y los hombres que han hecho posible la transformación del país. Es la crítica fácil con que pretenden eludir la máxima responsabilidad humana: pensar, trabajar, crear. Y esa actitud podría tomarse en serio si con su hábito no se vistiesen los tarufos. Son los banqueros que se dicen enemigos del capital; los 'rebeldes' con subsidio del Estado; los literatos que desde un Olimpo refrigerado truenan contra una civilización de cuyas ventajas no quieren desprenderse." (39)

"La frase 'pérdida de identidad' es ya de por sí un contrasentido. Y es que la identidad de una cosa es lo que esa cosa es: el conjunto de rasgos que la define. Los rasgos definitivos pueden alterarse, pero esa alteración no implica que el sujeto deje de ser.... 'algo'. Un hombre pesimista no pierde su identidad porque cambie de actitudes: parte de su 'identidad'—lo que ese hombre es—consiste en ser pesimista en 1930 y optimista en 1964. Como todo lo existente tiene que ser algo en cada momento, de su existencia, 'pérdida de identidad' significa, en el fondo, dejar de

ser, desaparecer. Decir que los puertorriqueños hemos perdido la identidad nacional equivale, por lo pronto, a decir que como grupo humano hemos dejado de existir. Esa afirmación es, cuanto menos, absurda." (40)

En su contestación, Nilita Vientós hace un cuidadoso y detallado comentario al margen de ese ensayo. Su auscultación detallada y consciente, rebasa los límites del contexto y abre insospechados surcos hacia lo que podría ser un Puerto Rico idóneo. Dice ella entre otras cosas:

"—Es un desatino culpar las generaciones anteriores a la que asume el poder en 1940 por no haber tomado posiciones distintas sin tomar en cuenta las circunstancias históricas en que cada una de ellas cumplió su función. Cada generación, dice Ortega, 'representa una cierta actitud vital desde la cual se siente la existencia de una manera determinada.' La historia no sucede según el gusto, las opiniones o las creencias de los historiadores. Y no hay que olvidar, al señalar los logros económicos de la generación del 40, que la subida al poder del Partido Popular coincidió con la política del Nuevo Trato, que la llamada por sus apologistas 'revolución pacífica puertorriqueña' no hubiera sido posible sin la otra revolución pacífica que sucedió en Estados Unidos. De nada hubiera valido el 'idealismo práctico' y la 'sensatez' de los dirigentes del Partido Popular si no hubieran contado con el apoyo de la metrópolis. El gobierno de una colonia es siempre el reflejo del gobierno del país que la domina." (41)

"Una de las partes más confusas y a la vez reveladoras del ensayo es la que comenta la identidad puertorriqueña. Confusa porque los autores no pueden aceptar el hecho de que a pesar de no tener soberanía política, Puerto Rico es una nación, y que existe un modo de ser puertorriqueño. Reveladora porque esta confusión delata una de las características de los hombres sometidos al colonialismo: la duda del propio modo de ser. Ningún hombre de una nación libre, pone en tela de juicio si existe su nación como tal. Han una gran diferencia entre preguntarse 'cómo se es' a meditar cómo somos. A ningún hombre consciente de una nación libre se le ocurre pensar que los cambios sociales y económicos a que está sujeto su país mientras va haciendo su historia impliquen un cambio tan radical en su modo de ser como pueblo que no le quede más remedio que 'rehacer su personalidad'; ni que para hacer frente al reto que presentan nuevas ideas o nuevos problemas sea necesario socavar los cimientos de su nacionalidad, romper 'las amarras del pasado'. No se puede hacer historia tratando de destruir la historia vivida, que es parte vital de la historia que se está viviendo." (42)

"Crear que los cambios sociales y económicos ocurridos a partir de 1940—'la ciencia, la técnica, el urbanismo, el industrialismo, la movilidad social'... 'las alzas impresionantes que revelan los indicadores económicos, la escolaridad, la salud pública, de servicios'—han creado un puertorriqueño nuevo 'empeñado en demoler los cimientos de una puertorriqueñidad enferma; creer que este nuevo puertorriqueño para conservar lo adquirido tiene que renegar de lo que ha sido, revela un concepto tan materialista del quehacer de un pueblo y de su destino que incapacita al que lo sustenta para enjuiciar su historia. Porque este concepto estético de la historia descarta lo que constituye la esencia de un pueblo, los rasgos espirituales que caracterizan su modo de ser, todo lo que de él va a sobrevivir. Es como si al narrar la vida de un hombre el biógrafo se limitara a enumerar sus posesiones materiales y no dijera nada del mundo de su espíritu, de lo que

dió sentido a su vida." (43)

2. Problemática del vernáculo

Otro aspecto paralelo al problema socio-económico ha sido el referente al idioma. En el empeño de americanizar al País lo más rápidamente posible, se le quiere convertir en un pueblo bilingüe. Este problema significó mucho en la formación de los intelectuales de hoy, quienes muy dolorosamente pudieron sobreponerse al experimento. Hasta apenas veinte años atrás, el inglés era impuesto como lengua de aprendizaje, rezagándose el español a una simple asignatura más. A la tenaz y persistente protesta de pedagogos como Epifanio Fernández Vanga, José Padín, Pedro A. Cebollero y otros, y a las supuestas fuerzas renovadoras del actual gobierno, se corrige el crimen educativo. El proyecto del Senado # 51 de 1946 ordenando la enseñanza en español y enseñanza intensiva del inglés como un segundo idioma, es vetado por el entonces gobernador Tugwell. Por eso es entonces enviado al Director de Territorios y Peseiones Insulares en el Departamento del Interior de Estados Unidos. Este Departamento tarda en pasar el proyecto a Casa Blanca, noventa y dos días después de recibido. Según la Carta Orgánica, al transcurrir ese tiempo sin que se le vetara, se convertiría en ley. Herbert H. Martin, Comisionado entonces de Instrucción Pública de Puerto Rico se niega a poner en vigor esa disposición, máxime cuando el Presidente Truman desapruueba el proyecto ciento setenta y dos días después. El hecho trae consigo un pleito entablado por el padre de familia Pedro Parrilla Montañez y el cual pedía al Tribunal, que resolviera la diferencia de criterios y declarara en vigor la ley. El pleito se prolonga hasta 1948 en que el demandante desiste de llevar el caso a la Corte de Circuito de Boston y el Tribunal Supremo de Estados Unidos, por falta de recursos económicos. Queda así en el aire el asunto hasta 1949-1950 en que el entonces Secretario de Instrucción Pública, Mariano Villarronga, decreta administrativamente el uso del vernáculo como vehículo de enseñanza en las escuelas públicas, viniendo a ser el inglés como un segundo idioma en la enseñanza. Pero aun así, en la actualidad en muchas escuelas privadas, especialmente en las católicas, se ignora tal decreto. Así también en dos facultades de la Universidad de Puerto Rico: la Escuela de Medicina y la Escuela de Odontología, en las cuales se imparten las clases en inglés. Y tanto en las universidades privadas Santa María y la Interamericana, imponen el inglés en sus facultades. Las complicaciones anteriores y posteriores a esta solución han sido discutidas en varios escritos locales.

La intervención norteamericana que podría haber afectado la lengua en Puerto Rico, ha creado por el contrario una actitud defensiva entre

los escritores del "patio".⁽⁴⁴⁾ Así lo prueban los abundantes escritos literarios a partir de 1898 hasta hoy. En defensa de esto, el filólogo puertorriqueño, Rubén del Rosario ha expuesto sus puntos de vista en varios ensayos publicados en revistas del País y del extranjero.

"Entiendo que la influencia de los Estados Unidos es mucho mayor en la cultura que en la lengua de Puerto Rico. Hemos importado una serie de patrones culturales que hoy en día nos diferencian de los demás países hispánicos. Esos patrones se refieren a la organización social, las leyes, la política y llegan a la intimidad misma de nuestra vida familiar. Nos hemos hecho menos individualistas, menos conservadores que los españoles de la Península, y por otro lado somos hoy mucho más tolerantes y estamos mucho más conscientes de nuestras peculiaridades de pueblo que hace sesenta años."

"Los cambios resultantes del contacto con los Estados Unidos se reflejan en el vocabulario: o sea, en unos cuantos centenares de palabras inglesas que hemos asimilado, acomodándolas a nuestros hábitos articulatorios y al sistema morfológico español. La influencia inglesa—lo hemos dicho hace tiempo—se concentra en las manifestaciones escritas, como letreros, anuncios o instrucciones de todas clases." (45)

"La adopción de anglicismos no obedece ni a ignorancia del español ni a desuido ni a deficiencias educativas. La razón nuclear es el extraordinario desarrollo económico que han ejercido durante más de cien años en la creación de nuevos conceptos científicos y en la invención de objetos y maquinaria nueva. De ahí la espontánea y densa difusión del anglicismo, no ya en Puerto Rico, sino en todas partes del mundo, sin excluir desde luego a España." (46)

"La lengua puertorriqueña, en resumen, es español, pero un español adaptado a nuestras necesidades materiales y espirituales. Es básicamente una amalgama, un expresivo mosaico de elementos diversos al que contribuyen españoles, indios, negros y hasta nosotros mismos, que estamos continuamente rehaciéndola, unas veces con invenciones propias y locales, y otras veces con inrustaciones del inglés. Esa lengua con la mancha del plátano, (47) es la que estamos defendiendo." (48)

La posición de Rubén del Rosario, podría parecer algo extremista, pero se basa en observaciones personales sobre la materia. No se puede negar que los anglicismos por las razones que él expone, han hecho presa del mundo entero. En hispanoamérica no es una excepción. En México, por ejemplo, es obvia esa influencia y se nota mucho en el lenguaje hablado, por influencia de la radio y la televisión. En la televisión especialmente por los programas de serie, filmados en Estados Unidos y doblados al español para uso en hispanoamérica. Estos programas influyen también en las costumbres, teniendo una general aceptación entre los televidentes. Así también los productos norteamericanos, que aunque se confeccionan en México, conservan sus nombres de origen, poco a poco han venido a formar parte del diálogo diario. Así el llamado "agringamiento" de Puerto Rico, que allí estaría justificado por la condición política de ese País, es lugar común en los países latinoamericanos con soberanía propia. (49)

Sin embargo, en Puerto Rico, el asunto ha tomado matices excepcionales ya que el problema de la enseñanza conlleva candentes polémicas internas de parte de las diferentes tendencias imperantes allí. El que se le quisiera convertir en la falacia de pueblo bilingüe durante las primeras décadas de la dominación norteamericana, ha convertido el asunto en amenaza latente en la vida insular. Milita Vientós Gastón señala las tres

"razones que se dan para justificar el inglés como vehículo de la enseñanza en Puerto Rico: la necesidad que de conocerlo tiene el emigrante puertorriqueño, las relaciones políticas entre Puerto Rico y Estados Unidos y el hecho de que el inglés, a causa del predominio de Estados Unidos, es hoy una especie de 'lingua franca'."(50)

En contestación a la segunda de esas razones, ella plantea el erróneo concepto estático de la historia, con el cual se pretende que las relaciones actuales de ambos países no variarían nunca. La convivencia del presente hace que algunos puertorriqueños deseen despojarse de su tradición cultural. Para ellos

"los hechos y memorias del pasado y los sueños y las esperanzas de lo por venir"

no forman parte de la conciencia de un pueblo. A la tercera razón, se antepone el hecho irrefutable del azar histórico y las transformaciones de los acontecimientos actuales. (51)

En cuanto a la primera razón, la respuesta es directa y tajante:

"—es un desatino tan grande que sólo puede ocurrir en un país tan confundido como el nuestro. Ningún país educa a sus ciudadanos para la emigración, o sea para la desintegración. Uno de los objetivos principales de un sistema educativo es preparar individuos que ayuden a conservar y a mejorar la sociedad en que viven, formar personas integradas que puedan colaborar en la integración del particular medio a que pertenecen. La educación no puede hacerse para beneficio de los que se van de un país sino para beneficio de los que se quedan." (52)

Sus opiniones coinciden con las de la pedagoga Antonia Sáez quien dice:

"El problema de los nuestros en los Estados Unidos es mucho más complejo. No es sólo desconocimiento de la lengua inglesa. Hay otras causas: 1ro: la falta del conocimiento de una artesanía u oficio determinado. 2º.: la limitada instrucción de una gran parte de los emigrantes; muchos no saben leer ni escribir en español; 3ro.: el hacinamiento en grupos compactos que no hace indispensable el conocimiento del inglés para la convivencia. Sin duda, hay otras causas. ¿Qué inglés sabrían los alemanes, noruegos, suecos, franceses, italianos, que llegaron y aún llegan a las ciudades de América? Ningún país del mundo prepara a su gente para la emigración." (53)

Así también estas dos puertorriqueñas están de acuerdo en que todo el asunto ha sido desvirtuado en su esencia pedagógica al enfocarse como un problema político. Si Antonia Sáez como educadora cree que:

"—aun para aprender inglés es indispensable que el puertorriqueño conozca bien su vernáculo el español y reciba en esta lengua la instrucción en 'todos' los niveles escolares. La enseñanza del inglés como disciplina preferida debe responder a lo que determina la estricta pedagogía lingüística, no al capricho de los padres que desconocen cómo se debe enseñar ni al clamor de los políticos que desvían la atención hacia otras razones que nada tienen que ver con la pedagogía del debido aprendizaje." (54)

Nilita Vientós como Licenciada en Leyes, ve que:

"El pleito del idioma es por muchas razones, excepcional. He aquí el hecho insólito de un pueblo que se ve obligado a legislar para afirmar, una norma pedagógica que nadie pone en tela de juicio—enseñar el vernáculo—y que sale derrotado en su justo empeño por tecnicismos legales y la voluntad de un Presidente de la nación extraña que le gobierna que no ve en el asunto más que una cuestión política. —¿Por qué si los puertorriqueños son ciudadanos norteamericanos no han de estudiar en la lengua de Estados Unidos?— Arroja mucha luz sobre las contradicciones y ambigüedades que caracteriza la vida colectiva del puertorriqueño." (55)

Y concluye con una irrefutable premonición:

"Un país que no logra ponerse de acuerdo sobre un hecho tan esencial como el uso de la lengua materna para impartir el saber, en que muchos creen de buena fe que se cambia de lengua como de traje sin que el espíritu se deforme, es un país en peligro de desaparecer." (56)

René Marqués ha hecho valiosas aportaciones respecto a este problema. En EL FUERTORRIQUEÑO DOCIL le adjudica implicaciones psicológicas, como por ejemplo:

"Religión y pedagogía a un lado, nadie en el mundo actual puede negarse a la realidad de que el inglés es en nuestros días—como lo fueron el griego, el latín, el portugués, el francés y el español en diversas épocas históricas y como quizás fatalmente lo sea el ruso en el futuro—el idioma mercantil por excelencia. Siendo aún los Estados Unidos el poder económico que domina en Occidente, el mundillo del comercio y la banca desoarga comunicaciones y operaciones en el idioma imparial. Esto es un fenómeno general que no debe causar especial alarma en una sociedad normalmente constituida y de bien definida personalidad."

"No obstante, cuando una sociedad colonial, de distinto idioma y cultura, se autoimpone el inglés, no ya como estricta necesidad del sector de los negocios, sino como instrumento político-cultural, disfrazado de 'moda social', para desbancar el idioma vernáculo y con él los valores aún prevalecientes de la cultura autóctona, vale la pena explorar el fenómeno en sus raíces psicológicas, que son las que aquí interesan."

"Al observador objetivo no ha de escapar el hecho de que hoy en Puerto Rico no es el Estado quien impone 'oficialmente' el idioma extranjero, aunque no deje de estimularlo bajo cuerda. La imposición del inglés está mayormente en manos de una serie de agrupaciones puertorriqueñas extraoficiales, de carácter profesional, cívico y religioso.—"

"Las motivaciones psicológicas detrás de semejante 'moda' deben ser harto poderosas, ya que la imposición en sí no deja de constituir sacrificio para el puertorriqueño. El uso de un idioma extranjero siempre implica un esfuerzo intelectual y una tensión adicionales que no son las normales en una conversación en el vernáculo. Esto coloca al sujeto, intelectual y psicológicamente, en cierta

desventaja en relación al interlocutor cuya lengua se habla. Si a ello se añade que en este caso el idioma extranjero es uno que contiene para el puertorriqueño cargas, ambivalencias y conflictos psicológicos (colonia-metrópolis, puertorriqueño-americano, inferior-superior, débil-poderoso, dócil-agresivo) se comprenderá que, aun sin percibirlo él, la experiencia le producirá mayor fatiga mental y emocional de las normalmente necesarias." (57)

Estos extensos apuntes referentes a las condiciones político-sociales de la tierra del autor en estudio, se justifican por sí solos. Porque no hay duda de que el contacto con la vida norteamericana, de opresión al principio de siglo y luego en franca y aparente convivencia con el Coloso Norteño, en las últimas décadas, ha contribuido grandemente a darle a Puerto Rico un matiz distinto dentro del conglomerado hispanoamericano. Paradójicamente por y a pesar de eso, por su creación literaria y extraña ideología como pueblo, es parte integrante del todo del cual forma parte por derecho de tradición cultural y lingüística. Prueba de lo cual es la obra del autor en estudio.

Mucho, muchísimo más se podría arguir sobre la situación política de Puerto Rico, pero eso caería ya dentro de la investigación y evaluación histórico-sociológica. Las últimas noticias que por el momento me llegan del País, se refieren a un creciente malestar interno dentro del partido en el poder, con una posible e inminente desbandada de sus miembros. Al dividirse en otros partidos, definitivamente se debilitará el Partido Popular Democrático. Se augura así un nuevo y desconcertante futuro político para las próximas y cercanas elecciones. No está por lo tanto muy lejos de cumplirse parte de las profecías de René Marqués. La sombra de la Estadidad se perfila a la vuelta de la esquina. Con puntos suspensivos..... ante la incógnita, baste hasta aquí lo ya expuesto para que la trayectoria del tema no se disgregue. (Véase p. 33.)

Aunque apartado un poco del tema, pero tangente a éste, las palabras de Monelisa Lina Pérez Marohand contribuyen a redondearle:

"—Hay que estudiar la influencia norteamericana y analizar en que forma ha afectado ésta la idiosincracia de nuestro pueblo. Es interesante apuntar de paso que, repetidamente varios extranjeros han manifestado sorpresa al observar que sesenta años de influencia norteamericana han tenido hasta hoy poco impacto en las actividades básicas del pueblo puertorriqueño, el que ellos consideran principalmente vertebrado por la tradición cultural hispánica." (58)

"¿Es posible pensar que esta mezcla de sangres y culturas de diversos grados no produjera 'algo' distinto a los componentes originarios? ¿Cómo ha amalgamado Puerto Rico estas influencias? Este estudio debería instrumentarse a la mayor brevedad posible. Creemos que se podrían alcanzar resultados positivos mediante la interpretación de las distintas actitudes que a través de los años han asumido los puertorriqueños, especialmente respecto de Norteamérica. Desde la actitud de admiración incondicional en 1898, hasta la presente actitud de admiración condicionada, pero al mismo tiempo de 'afirmación' de los valores propios de nuestra tradición cultural indo-hispano-africana." (59)

II. Posibles influencias en René Marqués

Como René Marqués nace y se conforma como autor bajo el choque de las culturas hispano-norteamericanas, es entonces conveniente que se conozca algo del aspecto político, económico y cultural de Estados Unidos desde fines del S.XIX. El desarrollo de ese País, desde entonces hasta el momento presente, guarda proporción con el de la colonia que le sigue a la saga. El autor se pone en contacto con todos esos factores, tanto en su País de nacimiento, como en la Metrópolis, donde habrá de cursar estudios, como se verá más adelante. Así también, las influencias europeas le llegarán por medio de ávidas lecturas y por el contacto directo de sus estudios realizados en España. Y en ésta última, a excepción de Valle Inolán, Alejandro Casona y la renovación teatral de Federico García Lorca, el teatro ha estado en crisis en casi toda la mitad del siglo, con esporádicas excepciones, como es el caso de Buero Vallejo, quien se revela como dramaturgo desde 1949. Y las islas formadas por Manuel de Pedrolo de Cataluña y Fernando Arrabal de Melilla, quienes brotan dentro del Teatro del absurdo. Uno es muy poco conocido porque escribe sus obras en su idioma, el catalán; y el otro, que las escribe en francés, siguiendo el ejemplo de sus contemporáneos Ionesco, Beckett, Adamov, etc. Por lo que he creído pertinente hacer relación alguna sobre el particular, ya que considero que aparte de la herencia hispánica de siglos, ha sido muy poco el contacto de René Marqués con el Teatro Español contemporáneo, a excepción, repito de los dramaturgos mencionados y de los pensadores Miguel de Unamuno y Ortega y Gasset.

1. Estados Unidos de América (1890-1968) (60)

a. Situación política y económica

A fines del Siglo XIX, los recursos naturales pasaron a la empresa privada y a corporaciones. Se creó así una especie de plutocracia. Según aumentaban los arrabales y la agricultura sufría graves reveses, la sensación de prosperidad se desvaneció y empezaron las revueltas contra la clase alta. Se iniciaron también las inmigraciones hacia las ciudades, comenzando así la era de la industrialización. Ya alrededor de 1890 se expande la industria hacia las ciudades del Oeste donde surgieron como resultado, puertos de carga y puntos de contacto entre productores rurales y manufactureros del Este. Con el aumento de estas ciudades industriales, se iniciaron las inmigraciones del Viejo Mundo, estimuladas por las grandes empresas, para así mantener los salarios más bajos. La promoción de inmigrantes se convirtió en empresa comercial y tal fue su aumento, que el Congreso Norteamericano tuvo que poner restricción a la misma ante la protesta del trabajo organizado.

La política exterior de Estados Unidos de Norteamérica formulada por Washington, Jefferson y Monroe, se basaba principalmente en que los fundamentos de la Nación eran desarrollar su propia civilización y abstenerse de intervenir en las guerras europeas. Pero en 1890, los políticos empezaron a planear la transformación del País, para convertirlo en una potencia mundial con intereses imperialistas. Así surgió la figura de Theodore Roosevelt, coronel de la Guerra Hispanoame-

ricana en 1898. Su campaña presidencial se basa en esa nueva política emparejada con un programa de reforma social interna. Ya habían surgido las grandes ciudades bajo el estímulo de la libre empresa. La administración municipal, compleja cada vez más, da a la luz la creación del National City Planning Association (Asociación Nacional de Planificación de Ciudades) en 1909.

Las potencias europeas después de librar luchas internas e invadir territorios en Asia y África, forman alianzas secretas, preparándose para el olinax: la Guerra Mundial de 1914. Estados Unidos como neutrales, conservan ciertos derechos comerciales bajo la Ley Internacional. Al violarse estos derechos, el País entra en la guerra el 6 de abril de 1917, siendo presidente Woodrow Wilson. La nación reúne todos los recursos naturales para respaldar el conflicto y el 11 de noviembre de 1918, se firma el armisticio. El tratado de paz se firma en Versalles en 1919. Y como resultado y por recomendación directa de Woodrow Wilson, se crea la Liga de las Naciones y la cual se reúne por primera vez en Ginebra, Suiza en 1920. Estados Unidos por extraño que parezca, permanece fuera de la Liga.

Por unos años parece que la nación goza de prosperidad, a pesar de cierto malestar agrario. Se empieza a cuestionar el poder del gobierno federal en cuanto al uso de los recursos naturales y la libre empresa. Comienza así la lucha contra la corrupción del gobierno. Surgen dos poderosos partidos políticos: el Republicano y el Demócrata. Se suceden en esta época los presidentes Warren G. Harding, Calvin Coolidge y Herbert Hoover. Este último sube al poder en 1929 y trata de controlar la situación proveyendo al País con una superproducción y respaldando el mercado libre, pero tales gestiones llegan tarde. Con la Ley Seca (Prohibition Amendment) ⁽⁶¹⁾ se complica la situación y el ambiente de malastar degenera en crisis. Se rompen las barreras sociales y morales y la juventud de entonces parece enloquecer. La mujer que había obtenido el sufragio en 1920 es también afectada y surge el tipo de la mujer "flapper". ⁽⁶²⁾ El gangsterismo con Al Capone como jefe supremo, se adueña del País, teniendo sus centros de operaciones principalmente en Chicago y Nueva York.

Todos estos factores se unen para explotar en el otoño de 1929 cuando el pánico azota a la nación. La Bolsa de Valores de Wall Street, baja peligrosamente cuarenta puntos en un solo día y ya no se puede controlar la catástrofe. Siguen a esto el cierre de bancos, factorías, oficinas y se pierden cuantiosas fortunas de la noche a la mañana. Se suceden los disturbios unos tras otros: explosiones, muertes; y la industria y la agricultura parecen detenerse. La clase de "cuello blanco" integrada por artistas, escritores, arquitectos,

ingenieros, oficinistas, etc. queda prácticamente en la calle. Para 1933 la ruina y el hambre habían cubierto todo el País.

En ese mismo año sube a la presidencia Franklin Delano Roosevelt quien haciéndose dueño de la crisis pone en ejecución el Plan del Nuevo Trato (National Recovery Administration - Administración de Recuperación Nacional). Uno de los propósitos del Nuevo Trato es derogar inmediatamente la Ley Seca, controlar los bancos, dar préstamos a propietarios menores y a grandes corporaciones, impulsar la empresa privada y establecer un sistema de Seguro Social para toda la comunidad. Se recoge el peso oro y plata, y se pone al corriente el papel moneda. El gobierno respalda el trabajo organizado, la industria, el comercio y la agricultura.⁽⁶³⁾

Dentro del Nuevo Trato se crea entre otros, en 1935, el Comité Nacional conocido como el "Subsistence Homestead Division" (División de subsistencia del Hogar) con John Dewey entre sus miembros. Este comité elaboró un programa educativo progresional para llenar las necesidades vocacionales y recreacionales de la comunidad. Incluía ayuda a la agricultura y al ganado y proyectos de industrialización, arte, música, drama, baile y trabajo manual o artesanía. El aspecto educacional y cultural de este comité, casi se puede decir que empieza a funcionar cuando Eleanor Roosevelt, esposa del presidente Roosevelt, visita de incógnita la región minera del Oeste de Virginia en el otoño de 1933. Le impresiona la condición casi de animal en que vivía la gente allí y rinde su informe al comité. Se empieza entonces a considerar el aspecto humano y cultural del individuo para elevar sus condiciones de vida.⁽⁶⁴⁾ Lentamente empieza el País a recuperarse de la crisis.

Apenas se cicatrizaba la Nación de sus heridas, cuando empieza a tocar a sus puertas el malestar mundial. Mussolini había invadido a Etiopía en 1935; la Guerra Civil en España en 1936-1939, terminaba con el advenimiento de la dictadura de Francisco Franco; Hitler se adueñaba de Austria y Checoslovaquia y se aliaba además con Mussolini, etc. Inevitablemente estalla la Segunda Guerra Mundial en 1939, con Inglaterra, Francia y Rusia como aliadas frente al Eje compuesto por Alemania, Italia y Japón. Norteamérica trata de mantenerse fuera del conflicto adoptando una política de no intervención. Pero el 7 de diciembre de 1941, el Japón bombardea a Pearl Harbor en Hawaii, posesión norteamericana. Y estos entran entonces en la guerra. Con el impacto bélico se afecta la economía, la agricultura, la industria y el trabajo. La vida civil se empareja con la militar y todo el esfuerzo se dirige al Conflicto. El Regimiento 65 de Infantería compuesto por puertorriqueños, sale hacia Europa como ejército de

ocupación.

Alemania se rinde al fin, el 7 de mayo de 1945 y con el lanzamiento de la primera y segunda bombas atómicas lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki el 6 y el 9 de agosto de 1945, respectivamente, Estados Unidos forzan la rendición del Japón, que ocurre el 14 de agosto de ese mismo año, apenas cinco días después. Al concluir el conflicto se crea la organización de las Naciones Unidas y se cree que con esto se podrá volver a la normalidad de nuevo. Pero se desarrolla una tensión entre las naciones de Occidente con la Rusia Soviética, tensión que se ha denominado la Guerra Fría y la cual se cristaliza con la división de Berlín al construirse lo que se ha llamado el Muro de Berlín. Para el 25 de junio de 1950, la Guerra de Corea con intervención directa de Estados Unidos, parece amenazar de nuevo la paz mundial.

Por primera vez el Capitalismo y el Comunismo miden sus fuerzas en lo que se denomina el Paralelo 38. El conflicto termina en 1953, sin llegar a una solución práctica de lo que lo motivó. Como Puerto Rico da por primera vez su cuota de sangre en este conflicto, René Marqués indaga las posibles consecuencias sociológicas, psicológicas e históricas que tal participación ha podido causarle.

"Sociólogos, historiadores y psicólogos nativos han ignorado el hecho como fenómeno colectivo nuestro. Las pocas estadísticas disponibles podrán quizás darnos cifras exactas sobre esto o aquello, pero nada revelan ellas sobre los hechos fundamentales. ¿Qué ocurrió en Corea? ¿Cuál fue la actitud del puertorriqueño 'promedio' ante la experiencia bélica? ¿Cuál su reacción ante el 'issue' envuelto, ante el ejército de que formaba parte, ante la ciudadanía por la cual pagaba, sin representación, su contribución de sangre; ante el pueblo coreano por cuya presunta libertad luchaba? ¿Por qué tan alta la proporción de bajas entre los puertorriqueños en comparación a las bajas norteamericanas? ¿Por qué tan alta la proporción de los desajustes mentales—para usar un eufemismo más—entre nuestros veteranos de Corea? ¿Cuál fue el consenso de opinión de los oficiales norteamericanos respecto a sus soldados puertorriqueños? ¿Cuál el de los soldados puertorriqueños respecto a sus oficiales norteamericanos? ¿Por qué la Guerra de Corea provocó la disolución permanente del Regimiento 65 de Infantería, hasta entonces y por muchos años única unidad del ejército norteamericano compuesta totalmente por puertorriqueños?" (65)

Las posibles consecuencias de ese "mito o realidad" según lo califica Marqués, las recoge Emilio Díaz Valcárcel, puertorriqueño veterano de esa guerra, en varios de sus cuentos, entre ellos el titulado EL SOLDADO DAMIAN SANCHEZ. (66)

En los años siguientes ocurre la Revolución Cubana que culmina en 1959 con la instalación del régimen Castrista de perfiles comunistas. Se desplaza así, hacia el Caribe la presunta amenaza roja. Como consecuencia directa o indirecta de esto, ocurre el dramático incidente de la intervención Norteamericana en Santo Domingo en 1965-1966, que se supone termina con las elecciones libres que da a esa república

un nuevo presidente. En 1965 se inicia la Guerra del Vietnam, con la intervención directa y bélica de los Estados Unidos, a favor del Vietnam del Sur. Son más o menos los mismos perfiles de la de Corea. De nuevo Puerto Rico tiene que dar su cuota de sangre, al igual que los demás estados de la Unión. Otro paralelo más demarca la pugna entre el gobierno comunista de Hanoi al Norte y el del Vietnam al Sur.

Los disturbios raciales que amenazan con abrir un segundo frente dentro de la Nación Norteamericana, precipitados últimamente con el asesinato de Luther King, líder negro y Premio Nobel de la Paz de 1966, no afectan a Puerto Rico. La liberación de los esclavos se llevó a cabo pacíficamente en el País, y básicamente la población es mestiza. Si ha habido prejuicio racial ha sido más bien por influencia norteamericana y se deja notar mayormente en las primeras décadas del siglo. En la actualidad y desde hace varios lustros, la convivencia de razas es absoluta, por lo menos en lo que concierne a derechos civiles, económicos y educativos.

Si en España, la Guerra Civil sirvió de experiencia para las armas mortíferas de la Segunda Guerra Mundial, creo puede decirse que en estas dos últimas guerras parciales y de experimentación, la de Corea y la del Vietnam, son el laboratorio donde se ponen a prueba los maquiavélicos designios de la posible desaparición del hombre sobre la tierra. El panorama se ensombrece aún más con la reciente invasión de Checoslovaquia por la Unión Soviética y sus aliados del Pacto de Varsovia el 21 de agosto de 1968. Por todo lo cual se plantea así la incógnita del futuro.

Los brotes de protesta juvenil que como tumores cancerosos aparecen de vez en cuando en todo el mundo, se dejan esouchar también en el ambiente puertorriqueño. Como en otras partes, son representativos de una fuerza en potencia que consciente del malestar general y como parte integrante de este mundo y por derecho propio, sólo espera un encauzamiento inteligente y positivo a su fuerza aparentemente destructora.

Dentro del imperialismo económico de Estados Unidos, Puerto Rico es hoy día un paréntesis donde la Metrópolis, con el consentimiento de ese pueblo, pone en juego sus cacareadas prácticas democráticas. Con una forma de gobierno que no deja de ser un nuevo y sorprendente tipo de coloniaje, se ha convertido en la "vitrina" que refuta el clamor mundial de protesta por las últimas actitudes de la Potencia Norteaña.

b. El Teatro Norteamericano (67)

En los Estados Unidos, así como en todos los países del Nuevo Continente, el teatro como tal, en sus comienzos es una mera copia o prolongación del Teatro Europeo de la época de la colonización. Esta situación continúa en muchos de estos países, hasta el comienzo del presente siglo. Hay algunas excepciones en países con tradición y cultura ya definidas; culturas que unidas a la europea se forjan con características propias, creando ya desde fines del Siglo XIX, un teatro autóctono, que más o menos podía entrar ya al concierto internacional. Véase por ejemplo, los países de América con influencia azteca, maya e inca. (68) En el caso de Estados Unidos las condiciones precolombinas fueron diferentes. El indio norteamericano estaba aun en lo que se podría llamar la edad de piedra, cuando los peregrinos llegan a su suelo. Su cultura por lo tanto, poco o casi nada podrá aportar al nuevo pueblo en gestación. (69)

Es por eso que el teatro norteamericano en su origen, es influido totalmente por el de la madre patria, Inglaterra. Y claro, desde sus comienzos, tiene el respaldo optimista de trece colonias, que se emancipaban, expandiendo sus fronteras hacia el Oeste prometedor de riquezas y aventuras. Al expandirse el País hasta el Pacífico, se forja una nación próspera, audaz y optimista. Nación híbrida conformada por varias razas y sectas religiosas europeas. Estaba libre de la tradición y la herencia aristocrática precisamente debido a esa variedad de razas y actitudes. Por eso se siente democráticamente igual a cualquier hombre y esta sensación unida al progreso material les convierte en el punto de ebullición del mundo, cuando se les llama derogativamente el "Homo Americanus", por considerárseles oriaturas extrañas.

Inevitablemente esta fermentación influye en la literatura. Aunque el puritanismo y el provincialismo son la base de toda expresión intelectual, toda la creación literaria comienza como era de esperarse, imitando las letras europeas. Sin embargo, aun antes de la Revolución Americana, empieza el escritor norteamericano a reflejar algo propio, aunque muy débilmente. Se señalan autores desde Whittier, Emerson, Fuller, Herman Melville, hasta Jack London, Mark Twain, Whitman y Robert Frost. Sólo el dramaturgo queda rezagado, debido a las condiciones y problemas propios de esta clase de género, impuestos en aquella época por la censura política y moral, y además, a las condiciones económicas del montaje de las obras.

De todas maneras, aunque sí hay una especie de teatro popular, se puede decir, generalizando, que el teatro norteamericano es inferior y se mantiene a la retaguardia del teatro internacional hasta la Primera Guerra Mundial. Una visión rápida de ese primer teatro, destaca tres

épocas paralelas a su desarrollo: la de la Revolución (1776-1783), la de la Guerra Civil (1861-1865) y la de la Depresión (1929-1936). Entre la Guerra Civil y la Depresión se puede intercalar lo que vendría a ser una época de transición.

El Teatro de la Revolución es muy escaso, pero de gran espíritu patriótico y abiertamente antibritánico. Los ejemplos que tiene el escritor local para inspirarse, aparte de las pocas lecturas británicas, es el ejemplo vivo de compañías inglesas que de vez en cuando actuaban en el País. El teatro con toda su maquinaria de puesta en escena, se esparce rápidamente por medio de compañías que viajaban por todo el territorio, según avanzaban los pioneros hacia el lejano Oeste.

En los albores de la Guerra Civil, está en su apogeo el drama romántico, junto con el melodrama, éste último con facetas propias del gusto norteamericano de entonces. Como lo era el ataque democrático al villano aristócrata. Están en voga también las obras de tema indio (Indian romantic plays) así como las históricas. Todas tienen el mismo estilo empalagoso. Se destacan en el Romanticismo, John Howard Payne con HOME, SWEET HOME (Hogar dulce hogar), George Henry Boker con FRANCESCA DI RIMINI y Dior Boucicault, cuyo melodrama en diciembre de 1859, THE OCTOPOON (El grifo), ya menos romántico, plantea el problema de la esclavitud. Esto apenas antes de iniciarse la Guerra Civil. Se puntualiza el conflicto con obras como UNCLE TOM'S CABIN (La cabaña del Tío Tom) en 1852, dramatización de la novela del mismo nombre de Harriet Elisabeth Beecher Stowe.

La tradición romántica, se puede decir que perdurará aun hasta principios del Siglo XX en que se presentan también obras como MADAME BUTTERFLY y ROSE OF THE RANCHO (La rosa del rancho), ambas de Belasco.

Una Guerra Civil costosísima y el aumento en larga escala del capitalismo industrial dejan al teatro completamente estancado. El público sigue conformándose con el entretenimiento superficial y romántico de los años anteriores. John Anderson escribe:

"It was this public that was daydreaming while the foundation of industrial feudalism was being laid under its nose..... Like the newly rich we were, we took our ease too soon--and for granted." (69a)

Comienza entonces lo que se puede llamar Época de Transición en la cual se cuajarán las tendencias futuras del teatro norteamericano. Época que desbordará en los comienzos del Siglo XX y que llegará a su punto culminante en la Depresión. Dos nuevas tendencias van a empezar a esbozarse a mediados del Siglo XIX: La Comedia y el Teatro de Conflicto de Clases.

Ya para 1845 se podrá hablar de la "Comedy of Manners" (la come-

dia de salón): CHARLES THE SECOND (Carlos el segundo) de Payne, en colaboración con Washington Irving y la sátira FASHION (La moda) de Anna Cora Mowatt Ritchie. Luego William Dean Howells, quien en sus ensayos críticos pedía que se introdujese un discreto realismo en el teatro, contribuyó a éste con alegres farsas al estilo de Goldoni. Siguen sus pasos William Harrigan y Tony Hart, iniciando lo que luego va a ser el "Vaudeville" (espectáculo de Variedades) y la "Lowbrow Comedy" (la comedia ligera). Ambos autores llevan al teatro la fuerza del humor norteamericano. Se puede decir que la Comedia Musical de hoy, deriva directamente de esta efervescencia de alegría.

Algunos antecedentes del Teatro de Conflicto de Clases retroceden hasta mediados del Siglo XIX. Bronson Howard, en 1881, anticipa el conflicto entre el capital y el trabajo en BARNUM RUDOLPH y seis años después en THE HENRIETTA, habla abiertamente sobre la especulación de la Bolsa en Wall Street de Nueva York. Así también en 1887, Steele Mackaye, quien trata de hacer cambios en la técnica de actuación, hace una llamada sobre el peligro del nascente capitalismo contra la clase obrera oprimida en la obra PAUL KAUFMAN OR ANARCHY (Paul Kaufman o la anarquía). Ya para 1890, James A. Herne, cansado de la trivialidad romántica del teatro de su país y conociendo a Ibsen, escribe MARGARET FLEMING, obra sorprendentemente realista y antecedente de Eugene O'Neill. Pero estos intentos resultan prematuros en el ambiente y pasan desapercibidos.

Ya en los comienzos del Siglo XX, muy lentamente, pero con mayor frecuencia aparecen los temas realistas. El tramoyista Charles Kein escribe una obra sobre la historia de la Standard Oil Company, titulada THE LION AND THE MOUSE (El león y el ratón); y Edward Sheldon escribe en 1911, THE BOSS (El jefe), sobre la corrupción política. Este último autor escribe también THE NIGGER (El negro) en 1910, en la cual por primera vez presenta con verdadero realismo, aunque superficialmente, el problema del negro. Con todos estos amagos, se inicia por fin el realismo en el teatro norteamericano.

De ahí en adelante, se suceden las aportaciones a lo que será el auténtico teatro norteamericano. August Thomas, tratando de emplear las nuevas ideas y descubrimientos científicos, hace experimentos de telepatía y sugestión psicológica en THE WITCHING HOUR (La hora embrujada) en 1907. El poeta William Vaughn, trata en THE FAITH HEALER (El sanador de la fe) de hacer con prosa cruda, un drama psicológico; y en THE GREAT DIVIDE (La gran división) trata realístamente y con valor, el puritanismo. Sin embargo, a pesar de todos estos esfuerzos, aun le faltaba a este teatro la grandexa de espíritu, la poesía de la

pasión y del pensamiento. Ni los esfuerzos poéticos de Percy Mackaye en *THE SCARECREW* (El espantapájaro) y los de Josephine Preston Peabody en *THE PIPER* (El flautista), pueden lograr algo completamente distinto, y que destaque este teatro en la escena internacional.

El teatro de la Primera Guerra Mundial

Podría decirse que a partir de 1914 en que se inicia la Primera Guerra Mundial, empieza a observarse un cambio y una nueva actitud en el teatro norteamericano. Por mucho tiempo el País se había arrullado con la sensación de riqueza y bienestar, pero ahora una nueva era comenzaba. El teatro comercial de Nueva York empieza a afianzarse apoyado por los numerosos teatros universitarios y los "Little Theatres" y "Community Theatres" (Pequeños teatros y Teatros de comunidades). Estos seguían los postulados del Teatro Libre de Antoine y estaban integrados por aficionados. Los directores y diseñadores descubren por fin el arte de Reinhardt, Gordon Craig y Appia, al aparecer entonces el libro *THE NEW SPIRIT IN THE THEATRE* (El nuevo espíritu en el teatro) de Huntley Carter. En este libro se ilustran fotos de las escenografías de las personalidades antes mencionadas, coleccionadas por el profesor George Pierce en su viaje a Europa. Llegan a Norteamérica, pues, las nuevas voces y con ellas la emancipación del teatro.

En el Greenwich Village de Nueva York, que se había convertido en la meca del artista, se agrupa la juventud norteamericana, hambrienta de conocer el nuevo estilo. En la década del 14, surgen organizaciones como el "Drama League of America", el "Chicago Little Theatre", "The Wisconsin Players", el "Professor Baker's 47 Workshop Theatre", el "Carnegie Institute of Technology", el "Detroit Arts and Crafts Theatre" y muchos más.^(69b) Todos dotan al País de un nuevo tipo de cultura. Sus esfuerzos estaban apoyados por libros como *FOOTLIGHT ACROSS* (A través de las candilejas) de Kenneth Macgowan y las revistas "Three Arts Magazine" (Revista de las tres artes) y "Theatre Arts Monthly" (Artes Teatrales mensuales). Esta última fundada en 1918, pasa a ser luego el "Theatre Arts" de hoy. Se inician así, experimentos en producción, iluminación y diseño escénico.

Un grupo de entusiastas, entre ellos, Philip Moeller, Helen Westley, construyen un teatro en la parte de atrás de una tienda en el "Washington Square" y se llaman a sí mismos los "Washington Square Players" (Los actores del Washington Square) en 1914, dirigidos por Edmond Goodman. Montan obras originales de un acto, ya que este tipo de obra se presta más a la experimentación. Después de la guerra, en 1919, fundan el "Theatre Guild" (Hermandad de teatro), que se ha convertido hoy en la agrupación de más prestigio artístico del País. Aun-

que comprometida en parte con el teatro comercial, esta agrupación, sin embargo, es la que trae a Norteamérica el progresista drama europeo con obras de Ibsen, Tolstoi, Strindberg, Shaw, Kaiser, etc.; aparte de estrenar obras de autores locales como O'Neill, Howard, Anderson, Rice, etc. Con motivo de la Primera Conflagración, surge el teatro de la desilusión, antiheroico y pacifista. (70)

El "Provincetown's Players" (1915)

Otro grupo del Greenwich Village se reúne en la colonia de artistas de Provincetown en Massachusetts y funda la agrupación Provincetown's Players (Los actores de Provincetown) bajo el liderazgo de los que luego serían nombres prestigiosos en el teatro: Susan Glaspell, Robert Edmond Jones, Eugene O'Neill y otros. Allí inauguran el "Wharf Theatre" (el teatro del muelle) que era un teatro natural en una pescadería con cabida para noventa personas. Este teatro pintoresco estaba en un embarcadero, mecido por las olas y el viento. La primera obra que montan es SUPPRESSED DESIRES (Deseos reprimidos) de Susan Glaspell y George Cram Cook. Era un teatro improvisado de tendencias francamente izquierdistas. (71)

El grupo más tarde, por su popularidad se ve obligado a trasladarse a Nueva York y convierte un establo de la calle MacDougal en el Teatro de Provincetown, que vino a ser el Teatro Libre del Village. Y es aquí que aparecerá el drama, propiamente dicho, de Norteamérica, cuando uno de sus miembros, Eugene O'Neill dota al grupo con varias obras de un acto. Aunque pronto este nuevo dramaturgo iba a estar rodeado por otros, él llega a las cimas más altas de la creación dramática, haciendo rebasar, el teatro de su País, hacia la escena universal.

Este grupo se convierte en 1923 en "The Experimental Theatre Inc." (El teatro experimental Inc.) dirigido por el trío dramático más famoso: O'Neill, dramaturgo; Kenneth MacGowan, crítico y Robert Edmond Jones, escenógrafo. (72)

Como complemento y necesidad inherente a los adelantos técnicos ya alcanzados, aparece entonces el director de escena. El "Rigisseur" europeo, bajo la inspiración de un Meyerhold o de un Piscator, llega al País para quedarse. Philip Moeller escenifica las tragedias de O'Neill con gran pericia de estilo. Se destacan entre otros directores, Orson Welles.

"The Federal Theatre" (1935-1939) (73)

El acontecimiento artístico y capital del período: la inauguración del "Federal Theatre" (Teatro federal) con subvención del estado, revela la posibilidad de crear un teatro nacional nunca antes intentado allí. Fue una medida política del régimen del presidente Roosevelt, dentro de la ley del Nuevo Trato y surgió como resultado indirecto del

"WPA Art Project" ("Work Progress Administration" - Proyecto de arte para la administración del progreso del trabajo). Y su fin fue político también: la Segunda Guerra Mundial. Elmer Rice es su primer director, pero exige posibilidades ilimitadas y aceptación total de parte del gobierno. Al no concedérselas, renuncia. Entonces le sucede Hallie Flannagan, discípula de George Pierce Baker y directora por diez años de teatro experimental. Así empieza a funcionar la organización. Consta de cinco teatros regionales bajo la supervisión de hombres de teatro como Elmer Rice, Sidney Howard, Paul Green, Orson Wells, Susan Glaspell, U. V. Griffith, etc. En Nueva York cinco unidades separadas trabajan a precios populares. Presentan obras nuevas experimentales: teatro negro y teatro de ensayo con sucursales en todas las ciudades de Estados Unidos. Así también obras clásicas. Es una labor extraordinaria. La organización tiene que luchar contra los sindicatos teatrales, el teatro comercial y contra políticos locales y federales.

La contribución más importante del "Federal Theatre" es el "Living Newspaper" (el Periódico vivo) que sugiere Hallie Flannagan y que provenía de muy diversas fuentes: Aristófanes, la Comedia del Arte, el cinematógrafo y la prensa. Su inspiración más directa es el teatro épico de Bertolt Brecht^(73a) y el teatro como tribuna de Piscator.⁽⁷⁴⁾ El "Newspaper Guild" (la hermandad de periódicos) patrocinaba el "Living Newspaper". Y para eso organiza un periódico con todo el equipo de redactores y editores, que siguiendo los métodos tradicionales del periodismo, conseguían el material indispensable para el proyecto. El material así logrado se unificaba y se le daba forma dramática. Así los temas del momento—políticos o sociales—tenían una tribuna teatral. La primera obra que se escribe siguiendo ese método es ETHIOPIA que no pudo llegar a escenificarse por problemas políticos. Siguieron otras como SPIROCHETE de Arnold Sundgaard en 1938 que planteaba el problema de la sífilis, recomendando el análisis de sangre pre matrimonial; y ONE THIRD OF A NATION (Una tercera parte de una nación) en 1938 también. Esta última planteaba el problema de la vivienda y apoyaba las huelgas. Luego se monta THE CRADLE WILL ROCK (La cuna se mecerá) comedia musical de Marc Blitzstein y dirigida por Orson Welles. El Gobierno la juzgó excesiva y la prohibió. Entonces la obra pasó a la empresa privada. Esta obra tenía influencia de LA OPERA DE DOS CENTAVOS de Bertolt Brecht.

Drama Proletario y Socialista

Los sindicatos entran a la partida y crean ligas y laboratorios teatrales: "The Theatre of Actors", "The Theatre Collective", "The New Theatre League", "Labor Stage Inc.", "Workers's Laboratory Theatre",

etc.⁽⁷⁵⁾ Nace así el drama proletario y socialista en el País capitalista por excelencia. Clifford Odets, símbolo de la época, es el dramaturgo más importante de ese movimiento. Es además, símbolo del movimiento teatral "Group Theatre" (Teatro de grupo) que era de vanguardia, independiente e izquierdista. Usan la técnica de Stanislavsky. Este grupo no es creado directamente en apariencia por el régimen de Roosevelt, sino por el movimiento revolucionario que le permite a éste subir al poder.

En 1935 hasta 1940 aparecen los "Mummers" (Las máscaras) de San Louis, un grupo teatral ambulante y desordenado al cual pertenecía Tennessee Williams. Los constituyen obreros, empleados, meseros, estudiantes, prostitutas, golfos y señoritas de sociedad. Tal parece que la crisis de la Depresión hace posible la unión de tan diferentes estratos sociales.

El teatro de la Segunda Guerra Mundial y de la Pos Guerra ⁽⁷⁶⁾

"Ser partidario del Heroísmo había sido un estigma durante los años veinte. Ahora era una gloria; la inminencia de la guerra así lo disponía."

Autores que antes eran pacifistas, ahora eran bélicos. Los ideales han cambiado, el tiempo también. El teatro refleja esto. Clifford Odets el autor más característico de la década social, se deja conquistar por Hollywood. Otros son relegados por el Marcantismo,⁽⁷⁷⁾ o porque no pudieron expresarse ya en el nuevo ambiente. De nuevo el patriotismo sentimental se presta a corregir un mundo errado. Surgen obras bélicas que piden la participación en el conflicto: THERE SHALL BE NO NIGHT (Ya no habrá noche) de Robert Sherwood, pacifista en 1926 con su THE ROAD TO ROME (El camino a Roma); TILL THE DAY I DIE (Hasta el día que yo muera) de Clifford Odets, no guarda comparación con su anterior WAITING FOR LEFTY (Esperando al Zurdo); y THE GENTLE PEOPLE (El pueblo dócil) de Irwin Shaw, pacifista anteriormente con su BURY THE DEATH (Enterrad a los muertos). Dos obras que ignoran el problema: THE SKIN OF OUR TEETH (La piel de nuestros dientes) de Thornton Wilder y THE BEAUTIFUL PEOPLE (El pueblo hermoso) de William Saroyan.

En la Segunda Pos Guerra hay tangencia con algunos puntos de la primera: desazón, impaciencia, desilusión, búsqueda de problemas individuales y abandono de la acción. Pero hay sus diferencias también y muy profundas. En la Primera Pos Guerra, en el Expresionismo, el personaje era un tipo, anónimo, visto desde afuera como EL HOMBRE MASA de Toller, EL MONO VELLUDO de O'Neill y LA MAQUINA DE SUMAR de Rice. Ahora en la Segunda Pos Guerra, los personajes, antihéroes, son hechos de carne y hueso, vistos desde adentro: Willy Loman en LA MUERTE DE UN VIAJANTE de Arthur Miller, Blanche Dubois en UN TRANVIA LLAMADO Deseo de Tennessee Williams, etc. ⁽⁷⁸⁾

A manera de resumen, se puede decir que en el ambiente norteamericano, tan pronto como las obras de Eugene O'Neill ven la luz escénica a partir de 1915, van surgiendo a su alrededor diferentes figuras dramáticas que en alguna forma u otra ya habían dado señales de vida. No obstante, ahora, O'Neill les señala el camino, apoyándose en las nuevas técnicas escénicas e introduciendo además, las suyas propias; renovándose y creándose en esa forma, el auténtico teatro norteamericano. A grandes trazos se pueden mencionar a Elmer Rice quien en 1923, hace uso del expresionismo en *LA MAQUINA DE SUMAR*; y en la década de 1930-1940 aparece Clifford Odets con su obra sobre el problema de la clase obrera, *ESPERANDO AL SURDO*. Sidney Kinsley, se revela con el naturalismo de *DEAD END* (Callejón sin salida); Irwing Shaw estreñece la escena con su obra macabra y pacifista *ENTERRAD A LOS MUERTOS* que es un antecedente directo del poema de Brecht: *LA BALADA DEL SOLDADO MUERTO*.⁽⁷⁹⁾ Lillian Hellman se destaca con *LITTLE FOXES* (Los zorros); el novelista Thornton Wilder se revela como dramaturgo en *OUR TOWN* (Nuestro pueblo) con su novedosa forma de escenificación. Otro novelista, John Steinbeck, escribe la obra *GRAPES OF WRATH* (La vendimia de la ira) y Kirkland dramatiza *TOBACCO ROAD* (El camino del tabaco), novela de Caldwell. Noel Coward se da a conocer como comediógrafo en *BLITHE SPIRIT* (Espíritu burlón) y Maxwell Anderson, uniéndose al teatro poético, escribe entre otras, *VALLEY FORCE* y se destaca en *WINTERSSET* (Bajo el puente). Escribe también la obra realista de corriente pacifista, *WHAT PRICE GLORY?* (Cuál es el precio de la gloria?). A este último autor se le ha considerado el sucesor directo de O'Neill, aunque todos los otros, en una forma u otra, han recibido la influencia vitalizante de éste.

En las décadas 1940-1960 después de la Segunda Guerra Mundial, se destacan en la escena estadounidense en especial, tres nuevos dramaturgos: William Saroyan con *EL MOMENTO DE TU VIDA*; Tennessee Williams con *EL ZOOLOGICO DE CRISTAL* y *UN TRANVIA LLAMADO DESEO*. Las obras de Williams presentan nuevas matizaciones de la represión sexual de O'Neill. Por último, Arthur Miller presenta su teatro de conciencia social en *LA MUERTE DE UN VIAJANTE*. Margo Glantz dice de Williams y Miller que

"con distintos métodos y sensibilidades expresan el absurdo y la incoherencia del capitalismo dentro del molde tradicional del teatro de la Frustración. Miller es llevado al Comité de Actividades anti-americanas y protesta violentamente en *LAS BRUJAS DE SALEM*. Tennessee Williams protesta anárquicamente, refugiándose en su época de bohemia. La neurosis es como la defensa política contra la frustración." (80)

Paralelamente con el desarrollo del teatro, la Comedia de Salón y la Comedia Musical, hoy tan en boga, no enfocan sin embargo, el verdadero sentido de la época, ya que su propósito es entretener por medio

del humor, la música y el baile. Ya para 1940-1950, se destacan OKLAHOMA y SOUTH PACIFIC de Rodgers y Hammerstein, los que pueden considerarse como iniciadores de ese género propiamente dicho. De ellos es WEST SIDE STORY (Cuento del lado Oeste) que con reminiscencias de ROMEO Y JULIETA de Shakespeare, plantea el problema de dos "gangas" rivales, una puertorriqueña y otra norteamericana, en la ciudad de Nueva York. Por otro lado el compositor Gian-Carlo Menotti, le da fuerza y carácter dramático a la Comedia Musical con THE MEDIUM (La espiritista) en 1947 y THE CONSUL en 1949, aunque sus creaciones ya entran en el género de ópera moderna.

En cuanto al Teatro del Absurdo, se destacan, Jack Gelber, Arthur L. Kopit y Edward Albee, éste último con su THE ZOO STORY (Historia del zoológico) en 1958 y ¿QUIEN LE TEME A VIRGINIA WOOLF?, etc. Y entre los directores, Elia Kazán y el panameño residente, José Quintero.

2. Europa

a. Antecedentes científicos y culturales

A fines del siglo XIX, sin todavía abandonarse el Romanticismo, el Realismo y luego el Naturalismo, se imponen, apoyados por la escuela positivista. Emilio Zola inicia el Naturalismo en la novela y en el teatro, seguido por Gerhardt Hauptman con la obra LOS TEJEDORES, que se convierte en obra revolucionaria. En Francia, Antoine crea el Teatro Libre en 1887 y en Rusia, inspirándose en las representaciones de la compañía del Duque de Ssinníngen, Stanislavsky funda el Teatro de Arte de Moscú en 1898, que viene a ser una reacción contra el Teatro Libre de Antoine. Con el advenimiento del "Rigesseur" (director) y el técnico escenográfico, un nuevo enfoque se le da a la puesta en escena y se modernizan o se actualizan las obras antiguas. Gordon Craig, inglés; Appia, suizo, etc. serán los escenógrafos que darán auge al nuevo teatro con la plástica luminica. Hacen posible ese milagro, los nuevos dramaturgos: los rusos Anton Chejov, Maxim Gorki y Gogol; el noruego, Henrik Ibsen y más tarde el alemán Gerhardt Hauptman y el sueco Strindberg. Meyerhold, con su estilo biomecánico y su escenografía constructivista, revoluciona la escena.

En cuanto al aspecto científico ya Darwin ha expresado su ORIGEN DE LAS ESPECIES en 1859 y Sigmund Freud desarrolla su estudio del psicoanálisis en 1906. En el mundo de las ideas, Nietzsche desarrolla su controversial teoría del Superhombre y parece por otro lado su disoutido ASI HABLABA ZARASTHUSTRA, en 1883. Aparecen también las primeras ideas socialistas que culminan con el MANIFIESTO COMUNISTA de Marx en 1867, años antes. Los poetas franceses, Verlaine y Mallarmé, así como Baudelaire y el norteamericano Edgar Allan Poe, se destacan en la poesía universal, estableciendo pautas. Tres descubrimientos científicos revolucionarán la industria. A saber, la creación del teléfono en 1876 por

Graham Bell, norteamericano; el bombillo incandescente en 1880 por Thomas Edison, norteamericano también, y el aislamiento del radium en 1898 por los esposos Pierre y Marie Curie, franceses. Marconi, italiano, inventa el telégrafo sin hilos en 1895-1903.

En las postrimerías del Siglo XIX, Thomas Edison en Estados Unidos y Luis Augusto Lumiere en Francia, entre otros, inventan la cámara de cine, y esto abre las puertas a una nueva forma de entretenimiento que más tarde se convertirá en una gran industria y en un nuevo tipo de arte. Esta nueva técnica artística, influirá grandemente en la técnica dramática.

Un caso aislado lo es Georg Büchner, alemán, quien ya para 1834 se adelanta a los movimientos teatrales de vanguardia del presente siglo con LEONCE Y LENA, LA MUERTE DE DANTON y WOIZECK. Con este dramaturgo alemán tiene contacto directo el francés Alfred Jarry que con su UBU, REY en 1896, sesenta y dos años después, da las primeras tonalidades para el Teatro de Vanguardia que desembocará en el Teatro del Absurdo de hoy.

A fines del Siglo XIX y en los comienzos del presente, aparece el Simbolismo o Nuevo Romanticismo, nueva escuela literaria que en el teatro será iniciada por Maurice Maeterlinck. Viene a llenar una necesidad espiritual frente al Naturalismo. Muchos autores se unen a la nueva escuela, como por ejemplo, Gerhardt Hauptman y el mismo Strindberg. Se destacan los dramaturgos irlandeses Synge y Yeats, y Bernard Shaw, inglés, ya campea y domina plenamente la escena inglesa con su teatro de honda sátira social. Los directores europeos entre ellos Reinhardt, Meyerhold y Jack Copeau se esfuerzan por darle sentido audiovisual a las nuevas corrientes dramáticas.

Paralelamente, comenzarán los grandes adelantos científicos que llegarán a su culminación a mediados del Siglo XX. Los hermanos Wright, norteamericanos, hacen su primer vuelo en aeroplano en 1903, y el industrial norteamericano Henry Ford, iniciará la era del automóvil, revolucionándose así los medios de transportación por tierra e iniciándose la del aire. En 1905-1910, el alemán Albert Einstein desarrolla y presenta su teoría de la Relatividad. En la literatura, se inicia el Modernismo en la poesía, creado por el nicaragüense Rubén Darío. Se destacan además desde comienzos del Siglo hasta 1940, dos filósofos españoles: Miguel de Unamuno con su SENTIMIENTO TRAGICO DE LA VIDA y Ortega y Gasset con LA DESHUMANIZACION DEL ARTE E IDEAS SOBRE LA NOVELA y LA REBELION DE LAS MASAS.

Con la Conflagración Mundial de 1914, empieza ya a manifestarse un malestar que se expresa en todos los órdenes. Se establece un nuevo sentido de valores; se rompen las barreras y el individuo deso-

rientado, ante un mundo que se desintegra busca angustiado nuevas formas de expresión que den algún sentido a la existencia. El hombre frente a sí mismo, solo en medio de la muchedumbre, se agarra desesperadamente a los nuevos métodos científicos y filosóficos, en busca de su incógnita. De esa angustia, brotan como una epidemia los "ismos" artísticos de los cuales muchos se prolongarán hasta nuestros días. Aparecen también varios escritos y novelas pacifistas, como ADIOS A LAS ARMAS de Ernest Hemingway, norteamericano; SIN NOVEDAD EN EL FRENTE de Erich Maria Remarque, alemán; LOS CUATRO JINETES DEL APOCALIPSIS de Blasoc Ibañez, español, etc. Los filósofos Oswald Spengler, Thomas Mann (alemanes) y el francés Malraux, presentan sus obras respectivas: LA DECADENCIA DEL OCCIDENTE en 1918, LA MONTAÑA MÁGICA en 1924 y LA CONDICION HUMANA en 1933. Franz Kafka, checo-alemán, llega al retorcimiento psíquico con sus novelas (luego llevadas al teatro) METAMORFOSIS y EL PROCESO en 1925. En 1920, se inicia la transmisión radiofónica que culminará con la televisión en 1937. En la segunda Pos Guerra, el científico francés Alexis Carrel plantea en 1953, el estancamiento del hombre como tal ante el avance técnico y científico, en su libro LA INCOGNITA DEL HOMBRE. Le sigue en secuela, Lecomte Du Nouy, francés también, con EL DESTINO DEL HOMBRE. Carl Gustav Jung, psiquiatra suizo, discípulo de Freud, desarrolla su propia teoría sobre la Psicología Analítica. Contrario al dogmatismo de su maestro, se va al otro extremo, a lo trascendental, refugiándose en el simbolismo religioso y en la sabiduría del inconsciente; y el impulso creador como predominante en el hombre. El hindú Mahatma Gandhi y el inglés Bertrand Russell dejan escuchar sus voces pacifistas en el torbellino mundial.

Para clasificar esta época en determinado encasillamiento, se le ha llamado época de vanguardia, a pesar de que la vanguardia ha existido en todas las épocas, donde el hombre descontento con su medio ambiente ha querido adelantarse a su tiempo. Así como Bretón, con su manifiesto surrealista y Picasso con el cubismo y otros, tratan de objetivarse de adentro hacia afuera, buscando una salida en el caos prevaletante, hay también cambios drásticos en las demás artes. O se sublimiza la realidad respaldada por la filosofía relativista o se trata de aprisionar la esencia con los nuevos métodos del psicoanálisis.

Como para complementar esta época agnóstica, los métodos científicos alcanzan para las décadas de 1940-1960 insospechados triunfos. Se inventa el radar, se descubren las drogas maravillosas y se amplían los métodos modernos de destrucción que dan al mundo la primera bomba atómica. Luego con el lanzamiento del primer Sputnik se inicia la Era del Espacio. Todo converge así en un denominador común: el Hombre en la búsqueda de sí mismo o se salva, liberándose, o se evade y se destruye.

b. Dramaturgos contemporáneos

Ya en pleno cuarto de siglo se suceden los movimientos teatrales unos a otros. El Expresionismo iniciado antes en 1891 por Frank Wedeking y Strindberg, llega a su máxima expresión, entre otros, con George Kaiser en su trilogía GAS y con el checoslovaco Karel Capek en R. U. R. en 1921. El Teatro Poético se refuerza con Paul Claudel en LA ANUNCIACION A MARIA en 1910; con Federico García Lorca en BODAS DE SANGRE en 1933; y con T. S. Eliot en ASESINATO EN LA CATEDRAL en 1935. Así también Christopher Fry con LA DAMA NO ES PARA LA HOGUERA en 1949. Merece especial atención Ramón del Valle Inclán quien con sus esperpentos, se coloca como antecedente directo del Teatro del Absurdo, posterior a la Segunda Guerra Mundial. En 1921, el italiano Luigi Pirandello adquiere fama internacional, iniciando el Teatro de la Incomunicación en SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR. El Teatro Psicológico que había comenzado con Ibsen y Strindberg, se desarrolla ampliamente con matices simbolistas en la década 1920-1938, con el inglés J. B. Priestley en ESQUINA PELI-GROSA, y los franceses H. R. Lenormand en EL TIEMPO ES UN SUEÑO y Jean Anouilh en EL VIAJERO SIN EQUIPAJE y Jean Cocteau en LA MAQUINA INFERNAL. Este último hace experimentos surrealistas en el teatro, con su obra PARADA en 1917. Jean Giraudoux se une al pacifismo con la obra LA GUERRA DE TROYA NO OCURRIRA en 1935 y por otro lado, desarrolla su teatro de la fantasía poética con ORDINA en 1939 y LA LOCA DE CHAILLOT en 1945. En los años 1943-1946, Jean Paul Sartre, plantea su doctrina del Existencialismo con obras como LAS MOSCAS y A PUERTA CERRADA.

Tanto él como Albert Camus descubren el viejo dilema replanteado: "¿El fin justifica los medios?". En la ocupación de Francia, Sartre, Giraudoux, Camus y Montherland escogen ese dilema filosófico y hacen que sus héroes se comprometan a actuar aunque sus protagonistas se sientan condenados "a être plus grandes qu'eux memes".⁽⁸¹⁾ Camus escribe LOS JUSTOS (1949-1950), Brecht con su teatro político y didáctico escribe en exilio MADRE CORAJE, GALILEO, EL CIRCULO DE TIZA CAUCASICO, etc. y ataca al régimen nazi con MIEDO Y MISERIA DEL TERCER REICH. En la ASCENSION DE ALBERTO VI, mantiene viva la teoría del anti-héroe como en la novela de Hasek, EL BUEN SOLDADO SCHNECK. Según Margo Glantz, la desaparición del héroe es una de las consecuencias más importantes del proceso de la desintegración de la sociedad contemporánea, ya que los personajes del Teatro Moderno, no actúan en contra de la corriente, no se rebelan. Como los grandes románticos, sufren enajenados el peso de lo absurdo, de lo incomprensible. No adquieren conciencia plena de su humanidad ni de su deshumanización.⁽⁸²⁾

Se inicia con gran fuerza el Teatro del Absurdo con raíces ya a fines del siglo pasado, a partir más o menos de 1950, en París, pero con dramaturgos de diferentes nacionalidades que escriben en francés. Se destacan Samuel Beckett con *ESPERANDO A GODOT* y *FINAL DE PARTIDA*; Ionesco con *LAS SILLAS* y *AMADEO O COMO SALIR DEL PASO*; Jean Genet con *LAS CRIADAS*, etc. Si bien las escuelas de la primera mitad del siglo, abrieron los surcos que hacen posible este nuevo concepto teatral, es éste el que en verdad se esfuerza por lograr una absoluta integración de contenido y forma. Previsto en el manifiesto de Antonin Artaud más o menos desde 1930: *EL TEATRO Y SU DOBLE* donde ya se anuncia un anti-teatro en el cual según Martin Esslin se

"—tiende hacia una radical devaluación del lenguaje, busca una poesía que ha de surgir de las imágenes concretas y objetivas del escenario. El elemento lenguaje todavía juega un papel muy importante en su concepción, pero lo que ocurre en la escena trasciende, y a menudo contradice, el diálogo.—" (83)

Lo metafísico, lo onírico y lo psicológico se interrelacionan (a pesar de que Artaud rechazaba el teatro psicológico) y se plasma lo que podría llamarse una sinestesia escénica en la cual lo auditivo y visual se mezcla con todos los sentidos en un cruce físico-mental de sensaciones. Y con ellas se pretende llegar a la esencia, a lo primitivo de las cosas y del Hombre. Es querer volver a los orígenes del teatro sobre lo cual la insistencia de Artaud por que se vaya a las únicas fuentes actuales de ese fenómeno: el Teatro Oriental.^(83a)

Así el término "absurdo" adquiere nuevas acepciones adecuándose al arte que describe. Camus, citado por Martin Esslin, lo define así:

"Absurdo es lo desprovisto de propósito... Separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido, todas sus acciones se transforman en algo falto de sentido, absurdo, inútil." (84)

A pesar de la crítica adversa, crítica que sin querer es la que más ha contribuido a su éxito, este nuevo teatro es resumen y fin de todo el mundo dramático anterior. Como reflejo de su época, su desaparición o desarrollo, están sujetos a la evolución y al destino del Hombre contemporáneo.

Sigue renovándose la puesta en escena. En Francia se destacan Andre Gide, Jean Louis Barrault y Louis Jovet como directores; en Inglaterra, John Gielgud y Laurence Olivier, entre otros; en Alemania, Edwin Piscator, Bertolt Brecht, etc. En Checoslovaquia se hacen experimentos al presente, para combinar todos los elementos disponibles que conduzcan a una mejor expresión escénica.^(84a) Y recientemente la novedosa y desconcertante técnica del polaco Jerzy Grotowsky con su Teatro Laboratorio donde lleva a la práctica su teoría del "teatro pobre".^(84b)

III. El quehacer teatral en Puerto Rico

El teatro en Puerto Rico, al igual que los demás países hispanoamericanos, tuvo en sus orígenes la influencia de la Madre Patria. Como en éstos, España le hace sombra desde la colonización hasta el momento mismo de ceder la Isla como botín de guerra a los Estados Unidos a fines del siglo pasado. Si los Areytos indígenas, mezcla de canto y baile donde se ocontaban las leyendas de las tribus, pueden considerarse vestigios de un teatro primitivo, estos no tuvieron mayor trascendencia que la de despertar alguna vaga curiosidad entre los colonizadores. (85)

Así, lo que pudiera llamarse teatro propiamente dicho, serían las representaciones de evangelización eclesiástica que según las noticias sobre festejos religiosos y juras reales, se realizaban durante los siglos XVI y XVII. Se sabe por ejemplo, que el 27 de septiembre de 1644 el obispo Fray Damián López de Haro escribe a Juan Díaz de la Calle, relatándole como fue recibido en el País

"Con muchas demostraciones de singular alegría, con danzas, comedias, toros y cañas..." (86)

También en 1645 los sinodales de ese mismo obispo establecen en las Constituciones de ese año

"que los clérigos de orden sacra no representen en comedias, ni autos, aunque sean a lo divino." (87)

De 1707 al 1712, el obispo Fray Pedro de la Concepción Urtiaga, al visitar Arecibo, al Norte y a Ponce, al Sur de la Isla, encuentra que en las fiestas religiosas se hacían

"gastos excesivos en comedias y festejos profanos..." (88)

y lo cual motivó las debidas reprimendas.

Pero en 1746-1747 sin embargo, en la Jura de Fernando VI se representan cuatro comedias profanas con motivo de su coronación: EL CONDE LUCANOR de Calderón de la Barca, interpretado por el cabildo Eclesiástico de Catedral (familiares de hábito talar), representada en el atrio de la Catedral o en uno de los conventos. Los papeles femeninos son interpretados por pajes y criados. Las otras tres comedias se interpretan sobre tablados: LOS ESPAÑOLES EN CHILE de González de Bustos con intérpretes de mercaderes y blancos de la ciudad; EL VILLANO DEL DANUBIO Y EL BUEN JUEZ NO TIENE PATRIA de Hoz y Mota (basada en la novela histórica EL VILLANO DEL DANUBIO de Fray Antonio de Guevara) y la interpretan pardos libres. Por último, PRIMERO ES LA HONRA de Moreto con intérpretes militares, bajo el comando del Capitán de Artillería. Los papeles de damas los interpretan también los soldados. Estos festejos están a cargo de Lorenzo Angulo, contador de Cajas Reales, primer actor y posible director artístico de los festejos.

En una descripción sobre el tablado donde se representaron estas comedias, entre otras cosas se dice:

"sobre un teatro tan vistoso de pinturas, espejos y luces y tan simétricamente adornado que se equivocaba con los Coliseos de Italia." (89)

Más adelante, refiriéndose a PRIMERO ES LA HONRA:

"Estaba con una particular iluminación acompañada lúcidamente de espejos, luces, colgaduras, que todo hacía un particular adorno; se representó con grandísimo aplauso de los oyentes, que decían no poderse hacer mejor con los que tienen de profesión el ser farsantes. Todos salieron vistosamente vestidos, y los que hacían papeles de damas, con ricos trajes y costosísimos aderezos." (90)

Sobre los participantes en estas festividades, Pasarell dice:

"A cada una de las clases en que se dividía la sociedad puertorriqueña de entonces tocó un turno en estos festejos. Así participaron los mercaderes, los pardos libres, los eclesiásticos y los militares. Los esclavos no se consideraban como clase social." (91)

Según él, el Capitán General de Puerto Rico, D. Juan José Colomo, ordenó que se hiciera una Relación Verídica de esta celebración.

"Todo parece indicar que el autor de esta RELACION, en que por primera vez se describen en forma incompleta las primeras representaciones de comedias profanas en nuestra isla, fue un puertorriqueño. Varias expresiones permiten esta afirmación. Así, en el sexto párrafo de tan pintoresca crónica, dice: 'nosotros los americanos'. Y en el último párrafo, 'Estos son los regocijos de nuestra tierra, estos son los alborocos de nuestra patria.' También alude a 'nosotros los indios'." (92)

En 1770 los frailes San Francisco de Asís representan una comedia en la plaza de su convento en honor de su santo patrón. Y ese mismo año y por lo contrario, el Cabildo de la Catedral prohíbe la asistencia de eclesiásticos a toda comedia y baile que se llevara a efecto. Sin embargo, para celebrar la Constitución de 1778, se permitían las comedias si eran de asuntos divinos y siempre que no

"hubiera mezcla deshonesto de entremeses, o bailes, o que no tuvieran lugar dentro de las iglesias." (93)

Dos años después, en la Jura de Carlos IV en 1789, se representan cuatro comedias costeadas por el Regimiento de Nápoles, estudiantes, el Mayordomo de Entradas del Real Hospital y gremios. (94)

Estas escasas noticias sobre la actividad teatral en la Isla en esos primeros siglos, no señalan creación dramática local alguna y la cual no empieza a manifestarse sino hasta el primer cuarto del Siglo XIX.

1. Primeros atisbos teatrales: Siglo XIX

Tardíamente llega la imprenta a Puerto Rico: en 1806, cuando desde el S. XVI ya había sido introducida en México y en otros países de América. Esto explica el que después de tres siglos de colonización todavía apenas hay un amago literario en la Isla, a excepción de la tradición oral de coplas, romances y en especial de la décima (95) y el cuento folklórico. Porque los frutos literarios del puertorriqueño Francisco de Ayerra y Santa María (1630-1708), pertenecen más al Virreinato de México donde se radicó por vida. Así también lo son LOS INFORTUNIOS DE

ALONSO RAMIREZ (1690), aventuras del puertorriqueño del mismo nombre y noveladas por el mexicano Carlos Sigüenza y Góngora, y de las cuales posiblemente sea Ramirez no sólo personaje, sino también coautor. Por su aire novelesco, parece que se le puede considerar como la primera novela que se escribe en Hispanoamérica. Por ser todos estos trabajos realizados lejos de la patria y sin vinculación alguna con ésta, no podrían llamarse creaciones literarias propiamente puertorriqueñas.⁽⁹⁶⁾

Pero es a partir de la llegada de la imprenta que surgen voceros como La Gaceta de Puerto Rico (1806), El Diario Económico de Puerto Rico (1814), El Investigador (1820) y El Boletín Instructivo y Mercantil (1839). Organos todos oficiales, pero que por lo menos dan oportunidad a que voces locales se den a conocer en ellos. EL AGUINALDO⁽⁹⁷⁾ PUERTORRIQUEÑO (1843), colección de producciones originales en prosa y verso; y EL ALBUM PUERTORRIQUEÑO (1844) que en contestación a EL AGUINALDO, escriben desde Barcelona, España, unos cuantos estudiantes puertorriqueños, constituyen la primera manifestación literaria del País, en esa época. Pero es con EL GIBARO (1849), cuadro de costumbres en prosa y verso de Manuel A. Alonso, que verdaderamente se puede decir que empieza el toque de Diana de las letras puertorriqueñas.⁽⁹⁸⁾

Hay que destacar el hecho de que a pesar de lo tardíamente que empieza a desarrollarse en la Isla, la literatura, el País sabe sobreponerse al factor tiempo y en menos de cincuenta años, logra ponerse al día en relación con los demás países hispanoamericanos y aun con la misma España. Por ejemplo, LAS TRADICIONES PERUANAS de Ricardo Palma en diez volúmenes es publicado del 1872-1910, veintitrés años después de EL GIBARO, mencionado arriba. En España se publica el mismo año de EL GIBARO, LA GAVIOTA de Fernán Caballero, obra que según Enrique Laguerre, es más costumbrista que realista. Según él, Alonso desarrolla temas costumbristas aún antes de aparecer la literatura regional costumbrista de Pereda, Padre Coloma y Alarcón; éste último con su SOMBRERO DE TRES PICOS. Opina también que en latinoamérica, Alonso es uno de sus primeros cultivadores, como lo es Zeno Gandía (otro puertorriqueño) en relación con la novela naturalista.⁽⁹⁹⁾

La condición política de Puerto Rico, no permite que estos detalles se descubran a tiempo. Quedan así inadvertidos, al margen de los acontecimientos literarios de otros países, hasta hoy. Junto a estos primeros atisbos literarios, empieza también a desarrollarse muy lentamente, la afición y creación teatral, a los comienzos del siglo XIX. Ambas cosas se desarrollarán paralelamente, estando siempre más rezagado el teatro, por cuestiones de censura y limitaciones económicas, que podrán verse sumariamente en la relación que sigue.

El Gobernador y Capitán General Salvador Meléndez y Buena, permite

el establecimiento de un Corralón, como teatro provisional en la calle del Sol en la capital de la Isla, para representar comedias a partir del 21 de octubre de 1811. Estas comedias en abierta oposición a la censura del Obispo Arizmendi, puertorriqueño,⁽¹⁰⁰⁾ tienen por motivo la recaudación de fondos para el Hospital de Caridad. Se presentan comedias como EL DESDEN POR EL DESDEN de Moreto, EL DIABLO PREDICADOR de Belmonte, LOS COMI-COS DE LA LEGUA de González de Castillo, etc. Los intérpretes lo son una compañía de cómicos recién llegada al País.⁽¹⁰¹⁾

No es sino hasta ese mismo año que se tienen noticias de una obra puertorriqueña sobre adulterio y bigamia que aparece en un ejemplar de EL MANIFIESTO AL PUEBLO DE VENEZUELA, impreso en San Juan en 1811 por Valeriano San Millán. El autor del manifiesto lo es el Comisionado Regio Don Ignacio Cortabarría, residente en Puerto Rico. Pero la obra aparece de autor anónimo. La acción ocurre en Puerto Rico entre 1795 y 1805 en ocasión de la guerra de España y Francia contra Inglaterra. Este fragmento anónimo encontrado por Emilio J. Pasarell, es la primera expresión teatral de la sociedad a principios del S. XIX. Como posible autores se señalan a Juan Evangelista Zuazo, Celedonio Luis Nebot o Pedro Tomás de Córdova. Este último, residente en Puerto Rico, desde 1797.⁽¹⁰²⁾

En 1823 se establece un teatro provisional en San Juan, conocido con el nombre de Teatro de Amigos del País, que

"presta bastidores y enseres para las representaciones al aire libre." (103)

Tal parece que este teatro de madera, estaba localizado en un solar al lado del Hospital Militar en San Juan.⁽¹⁰⁴⁾

Una comisión presidida por el Capitán General atendía las solicitudes y concedía o denegaba el local de acuerdo con las reglas aprobadas por el Ayuntamiento, entre las cuales, la octava, prohibía el descenso de los hombres a las galerías que eran ocupadas sólo por las mujeres.⁽¹⁰⁵⁾ Según Pasarell tal vez es a este coliseo y a otros anteriores a que se refiere Córdova, al comentar los planes del Gobernador la Torre para establecer el Teatro Municipal (hoy Teatro Tapia).⁽¹⁰⁶⁾

Se cree que este Teatro de Amigos del País, desaparece más o menos con las últimas representaciones de la Compañía Candamo. Ya no se mencionan más representaciones teatrales en La Gaceta, hasta la apertura del Teatro Municipal que ocurrirá más tarde en 1832.⁽¹⁰⁷⁾ Interesante resulta la crítica constructiva que para esa época aparece publicada en El Eco, bajo el título de AGUINALDOS, el 5 de enero de 1823:

"A los aficionados del arte dramático, les desean comedias cuyos diálogos sean francos, con caracteres vigorosos y costumbres verosímiles; que tengan un estilo ni estremadamente elevado ni excesivamente familiar; y que los actores se penetren de que ejercen un arte del que deben estudiar los principios, y si es posible,

los modelos, guardando a este público toda la consideración que merece, y no dándole por función el primer ensayo de la pieza." (108)

A lo largo del siglo se planean varios proyectos de teatro como el de 1822 de Juan Evangelista Zuazo, Alcalde Segundo de San Juan, y quien había pertenecido a la junta de jurados de Imprenta y Censura. Este teatro no se realizó. En 1823 un Proyecto Liberal recomienda la fundación de un teatro y una Universidad, pero tampoco se realizan ambas cosas. Felizmente el Proyecto Absolutista promulgado por el Capitán General Miguel de la Torre y Pedro Tomás de Córdova, secretario, sí se aprueba.

"Proyecto para la formación de un teatro público cuyos productos deberán servir para auxiliar el establecimiento del Colegio Seminario Conciliar del Obispo de esta Isla." (109)

El teatro se levanta a base de suscripciones y un impuesto sobre el pan. Las obras comienzan en 1824. El exterior es de mampostería y el interior de madera. Se inaugura a un costo de 21,000 pesos en ese mismo año, el que será el hoy Teatro Tapia de San Juan, pero que entonces lleva el nombre de Teatro Municipal. Se abre al público en 1832 con un concierto del tenor inglés William Fearnen y su esposa. En 1836 el Teatro pasa a ser propiedad del Ayuntamiento de San Juan, y se le arrienda al actor Francisco Javier Armenta. (110)

Así y desde entonces, se inauguran hasta 1899 numerosos teatros en toda la Isla. Puede decirse que cada pueblo tenía uno o más teatros en los cuales aparecían regularmente todas las compañías de teatro, ópera, etc. que llegaban a la capital. Es curioso que la Sociedad Filarmónica local de Humacao, al Este de la Isla, construyera un teatro casero en 1855. También en 1877 mientras el Teatro Municipal, citado arriba, estaba en reparaciones por los daños sufridos por un ciclón, en la calle de la Cruz en San Juan en la casa de Fermín Toledo se establece el teatro Lope de Vega en 1877. Así como en 1878 se establece el Teatro Equilaz en la casa de Rafael Cabrera y Montilla. En 1882, en Vega Baja al Norte, un pequeño teatro

"para estudio y solaz del bello sexo"

se organiza por Federico Font Carreras. En Ponce en ese mismo año, otro teatro casero se establece en el patio de la residencia de Aquiles Colón, calle Unión, a 10 centavos la entrada para gastos de refrescos. En esa misma ciudad Juan Boix establece el Teatro Echeagaray en el Hotel Marina del cual es dueño en 1889. Lo auspicia el "Sport Club" de Ponce. (Nótese el título en inglés cuando aun no había ocurrido la invasión Norteamericana.) Y en Ponce también en el 1891, se inaugura el Teatro Derkes en el taller Benéfico de Artesanos. Ese mismo año, en Adjuntas, pueblo montañoso al Centro Oeste de la Isla, se establece un Teatrillo de la Montaña. En Coamo en 1897, en la casa de la familia Emmanuali, se funda otro

teatro. En fin, que el fervor teatral hacia que aparte de los teatros locales apropiados para tal efecto, se establecieran teatrillos familiares donde mejor convenia a los interesados. (111)

De todo se desprende que hacer teatro se hace con

"el doble propósito de modelar las costumbres y promover la educación religiosa, formando verdaderos vasallos de la corona." (112)

En 1823 y 1824 surgen los primeros ensayos dramáticos locales: la tragedia titulada NUCEN O EL TRIUNFO DEL PATRIOTISMO de Celedonio Luis Nebot (113) y la obra de Pedro Tomás de Córdova, EL TRIUNFO DEL TRONO Y LEALTAD PUERTORRIQUEÑA. Esta última escrita en contestación y refutación a la tragedia en cinco actos de Félix Mejía, RAFAEL DEL RIEGO O LA ESPAÑA EN CADENAS, impresa en Filadelfia, Estados Unidos y que habia sido descubierta de contrabando en Cabo Rojo, pueblo al Oeste de la Isla. (114)

A partir de entonces continúan afluyendo a la Isla diferentes compañías extranjeras de ópera, teatro, etc. Y con esporádico aliento oficial aumenta el interés por el teatro aunque con muy poca creación local, aparte de el

"sainete de sabor local o la comedia de costumbres." (115)

Y añade Emilio J. Pasarell:

"La lentitud en el desarrollo literario parece deberse al aislamiento comercial en que se mantuvo el país hasta la órdula de gracia en 1815, la consecuente falta de libros y periódicos y a la segura culpa de un régimen político lleno de suspicacias y temores y armado con el lápiz del censor listo a mutilar o modificar las frases de los repertorios." (116)

Este mismo investigador puertorriqueño descubre que en La Gaceta de Puerto Rico del 4 de marzo de 1848, se anuncia:

"que un joven de la Capital habia escrito una tragedia en cuatro actos y en verso titulada, SANPIERO BASTELICA y una pieza en un acto y en prosa titulada EL ASTRONOMO que se publicaría por subscripción, de reunirse el suficiente número de personas." (117)

El autor, Romero Navarro, nativo del País, habia publicado una tragedia china en tres actos y en verso, LA ARROGANTE GUYERON, REINA DE HANUAN, y era autor además, de otras piezas como MATILDE DE GROOMER, EL ULTIMO AGONIZABA, LA FRENOLOGIA, LOS NOVIOS SIN CAMISA y EL ENSAYO DE UNA COMEDIA ENTRE AFICIONADOS, todas las cuales, aunque llegaron a representarse, se han perdido. (118)

Mientras tanto una serie de artículos sobre EL ARTE DE REPRESENTAR, publicados en El Boletín y en La Gaceta, en 1842, contribuyen a estimular la actividad de aficionados en toda la Isla, donde se fundan pequeños teatros, como se ha dicho antes. (119)

Ramón C. Caballero escribe en 1852, la comedia de costumbres puertorriqueñas en dos actos y en prosa, LA JUEGA DE GALLO O EL NEGRO BOZAL, según consta en el folleto RECUERDOS DE PUERTO RICO. (120) En esta obra apa-

rece por primera vez en Puerto Rico el tema negroide. En 1879, otro puertorriqueño, Ramón Ojeda López, estrena su obra EL PUENTE DE SAN ANTONIO O EL SITIO DE LOS INGLESES.(120a)

Tres mujeres aparecen en el panorama teatral de la Isla: Bibiana Benítez con LA CRUZ DE EL MORRO de dos actos, en 1862 representada en 1897 en celebración del centenario del sitio de los ingleses. Carmen Hernández Araujo (1832-1877) con el drama de tema griego, LOS DEUDOS RIVALES O LOS DOS RIVALES en 1863.⁽¹²¹⁾ Según Antonia Sáez, esta obra había sido escrita en 1846 y publicada en 1863.⁽¹²²⁾ En este último año, Hernández Araujo escribe AMOR IDEAL en tres actos y en verso; y en 1866, HACER BIEN AL ENEMIGO ES IMPONERLE EL MAYOR CASTIGO de cinco actos y en prosa. En 1871 más o menos, otra dramaturga, Angelina Martínez de Fuente escribe LA CORONA DEL MARTIR Y MISTERIOS DEL CORAZON.⁽¹²³⁾ Y en 1876, Carmen Bozello y Guzmán, según Antonia Sáez, escribe ABNEGACION Y SACRIFICIO.^(123a)

Según parece La Sociedad Filarmónica existía desde 1823, compuesta por músicos y otros artistas profesionales y aficionados. También se menciona otra sociedad, La Sociedad Conservadora del Teatro Español que para 1855, publica unos estatutos para su régimen. El fundador y director escénico de ésta última, lo es el Gobernador Don Juan de Pezuela, Conde de Chestre,

"buen literato y mal gobernante, según los que todo lo desean a medida de su gusto." (124)

Con el tiempo estas dos sociedades se funden y se constituyen en las precursoras del actual Ateneo Puertorriqueño.⁽¹²⁵⁾

Estas dos organizaciones puertorriqueñas apropiaron la obra del que se puede considerar el primer dramaturgo del País: Alejandro Tapia y Rivera (1826-1882). Es el primer escritor con vocación y oficio: polígrafo, cultiva todos los géneros. Entre sus dramas figuran ROBERTO D'EVREUX en 1856 (sobre los amores entre la reina Isabel de Inglaterra y en Conde Essex). Esta, según José Julián Acosta, en ESTUDIOS ECONOMICOS, POLITICOS Y SOCIALES, es la primera obra original representada en el País.⁽¹²⁶⁾ Otras obras de Tapia: BERNARDO DE POLISSY O HEROISMO DEL TRABAJO en 1857 (sobre el héroe francés); CAMOENS en 1868 (sobre la vida del poeta portugués); HERO en 1869 (monólogo trágico en verso); y VASCO NUÑEZ DE BALBOA en 1872 (sobre el explorador español). Se tiene noticia de que en 1853 ó 1856 se estrena la ópera GUARIONEX del músico puertorriqueño Felipe Gutiérrez, inspirada en la novela de Tapia: LA PALMA DEL CAGIQUE.⁽¹²⁷⁾

Tapia estudia en el Seminario Conciliar de San Juan, y su formación y su vasta cultura lo desvían hacia el teatro extranjero, como se observará en los títulos arriba citados. Sin embargo, en LA CUARTERONA, publi-

cada en 1867, que se desarrolla en la Habana, presenta algunos rasgos de color regional y plantea el prejuicio racial; así también en LA PARTE DEL LEON en 1878, y que se desarrolla en Madrid, tiene intención satírica de su época contemporánea. Evoluciona del romanticismo al teatro propio de su época, en la segunda mitad del S. XIX.

Con motivo de publicarse en Madrid, LA CUARTERONA, aparecen varios escritos. Según Emilio Pasarell, un artículo firmado por "H" apoya la siguiente nota, en la cual ya se augura un teatro hispanoamericano.

"El error en que incurren los dramáticos sud-americanos, el de Heredia en sus perfectas traducciones, el del mismo Tapia en sus anteriores tentativas dramáticas, consiste en olvidar este axioma muy cierto aunque no formulado todavía: 'A nuevo escenario, escenas nuevas'... Entre tanto celebramos la elección del asunto que demuestra la posibilidad de un teatro americano con pensamiento, aspiraciones y fines distintos del de Europa." (128)

Se destaca Salvador Brau (1842-1912) con un teatro costumbrista de aspecto histórico-político. Entre sus obras se encuentran: HEROE Y MARTIR (1871), que según Antonia Sáez inaugura el Teatro de Cabo Rojo con una compañía de aficionados;⁽¹²⁹⁾ DE LA SUPERFICIE AL FONDO (1874); LA VUELTA AL HOGAR (1877) y LOS HORRORES DEL TRIUNFO (1887). De este dramaturgo, Nilda González ha dicho que

"va a la historia extranjera, al pasado medioeval para HEROE Y MARTIR, y LOS HORRORES DEL TRIUNFO, en los que mezcla además, los temas del honor, la patria, la libertad, el amor; va a la aventura para LA VUELTA AL HOGAR y al cuadro de costumbres para DE LA SUPERFICIE AL FONDO. En todas ellas late y anima el espíritu romántico en sus diferentes acepciones revelándose el ímpetu y la emoción que caracterizan este tipo de teatro a pesar del corte realista en la estructura de las obras." (130)

Aisladamente se destaca entre la más o menos frecuente creación dramática, la obra EL OBRERO DE MAGUNCIA, en tres actos y en verso del poeta andaluz, residente en Puerto Rico, Carlos Peñaranda, escrita en Ponce y premiada en la Feria de esa ciudad en 1882.⁽¹³¹⁾

Aparece otro dramaturgo, Méndez Quiñones (1847-1889) con sus piezas criollas: UN JIBARO O UN JIBARO COMO HAY POCOS en 1878 y su segunda parte, UNA JIBARA en 1881; y LOS JIBAROS PROGRESISTAS en 1882 con su segunda parte, LA VUELTA DE LA FERIA en ese mismo año. Otras de sus obras son: UN CASAMIENTO, UN BAUTIZO, UN COMISARIO DE BARRIO, LA TRIQUINA y ;POBRE SINDA!, todas sin fecha. Los apenas perceptibles vestigios de color local señalados por Caballero en su LA JUEGA DE GALLO O EL NEGRO BOZAL en 1852, por Tapia en LA CUARTERONA en 1867 y Brau en DE LA SUPERFICIE AL FONDO en 1874, parecen resumirse con fuerza propiamente puertorriqueña en Méndez Quiñones.

Por su carácter costumbrista, estas pequeñas piezas de Méndez Quiñones, se apartan del estilo romántico de la época. Esto les da ya una proyección puertorriqueña, destacándose en el nascente teatro costumbrista de Hispanoamérica. Nótese, por ejemplo, que UN JIBARO se estrena en

1878 interpretada por el actor puertorriqueño Eugenio Astol, ⁽¹³²⁾ apenas ocho años antes que José Podestá llevara al ruedo de un circo argentino la pantomima JUAN MOREIRA, basada en una novela gauchesca de Eduardo Outlierres. Esto, según Carlos Solórzano, inicia prácticamente el teatro hispanoamericano en 1886. Teatro que según se dijo en clase, entrará ya en su verdadero sendero con MI'JO EL DOTOR de Florencio Sánchez, que se estrena en 1903 por la compañía de Gerónimo Podestá. ⁽¹³³⁾

Desgraciadamente, el cambio de soberanía en Puerto Rico, interrumpe el desarrollo normal hacia donde podría haber llegado ese primer tanteo de Méndez Quiñones. Roto así el hilo, no vuelve a unirse la madeja hasta bien entrado el siglo XX, como se verá más tarde.

También debido a que el Romanticismo llega retrasado a la Isla, todavía en el último cuarto del S. XIX, el teatro es de tendencias románticas, cuando ya el Realismo campeaba por toda Europa. Antonia Sáez lo ve así:

"Es innegable que nuestra tradición artística se formó principalmente, al calor de los románticos franceses y españoles—Víctor Hugo, Lamartine, Zorrilla y Espronceda son los autores favoritos por más de medio siglo; y las novelas de Chateaubriand, Lamartine, D'Arlinocourt, Hugo y Dumas han sido las más leídas por nuestro público hasta fecha muy reciente.

Todo esto determina los aspectos que había de presentar la producción dramática, que sigue las líneas trazadas por el teatro español y el francés de la primera mitad del siglo diecinueve." ⁽¹³⁴⁾

Por eso y sin olvidar tampoco la influencia de Walter Scott, los temas más frecuentes giran alrededor de historias extranjeras con temas del honor, con intención didáctica y con muy poco o ningún elemento regional.

En general predomina el interés por la zarzuela, prueba de lo cual, es la continua afluencia a la Isla de compañías de ese género. Un detalle interesante lo es el interés por el teatro infantil. Interés que lo aumenta la llegada de la compañía infantil mexicana de Unda y Morión en 1878, así como la española Aurora Infantil en 1897. Esto motiva la organización de grupos infantiles integrados por elementos nativos, como lo es la compañía Infantil de Zarzuela de Jiménez en 1894 con la precocina de nueve años, Emilia Colás y también la compañía Infantil de Joaquín Ferrer en 1895 a la cual pasa a formar parte la niña Colás al fracasar la anterior. ⁽¹³⁵⁾ Los repertorios de estas compañías de niños, tanto extranjeras como locales, no eran necesariamente de temas infantiles. Constaban casi siempre de zarzuelas, operetas y teatro para adultos, como LA GRAN VIA, EL REY QUE RABIO, MARINA, etc. ⁽¹³⁶⁾ LEALTAD DE UNA MUJER y CADA CUAL CON SU RAZON de Zorrilla, etc. ⁽¹³⁷⁾

La constante afluencia de compañías extranjeras hace posible que aficionados del País se les unan. Ya desde 1822 hay noticias de esto. En 1883 un grupo cubano, con ayuda local, monta entre otras LOS TEMPLARIOS

de Raynouard a beneficio del Teatro de Amigos del País, con la colaboración de "estudiantes militares y meritorios de oficina a beneficio del establecimiento legal de Beneficencia pública." (138)

La Sociedad de Artistas y Aficionados de Ponce colabora en 1857-1858 con la Compañía Belaval en su extenso repertorio internacional de siempre.

Era frecuente que muchas de estas compañías extranjeras añadieran a su repertorio, alguna obra de autor puertorriqueño. Aunque obviamente era con la intención de granjearse la simpatía del público, no hay duda de que estimulaban con ello la producción local. Desde 1865 ya una compañía de nombre Robreño monta MISTERIOS DEL CORAZON de Benigno Balseiro y a partir de entonces se destacan en esta misma compañía algunas obras de Alejandro Tapia y otros. En 1877 la Compañía Astol-Prado de la Habana, presenta obras de Tapia y de Salvador Brau, Ramón Marín, Manuel M. Sama, etc. Este Astol es el actor puertorriqueño Eugenio Astol. En 1878 esta misma compañía representa UN JIBARO de Méndez Quiñones con Astol en el papel principal, como se indicó antes. Las actrices Adela Robreño y Carlota Arminto, residiendo en Puerto Rico, montan con un grupo local LOS JIBAROS PROGRESISTAS de Méndez Quiñones. en 1882

Según la documentación aportada por Pasarell, en varios números de La Gaceta de 1824-1825, hay prueba de la actividad teatral en la que se destaca la Compañía de Candamo compuesta en su mayoría por cubanos y dirigida por el andaluz Santiago Candamo, actor y autor. Este es de los primeros en escribir sainetes de color local. El grupo vino de Cuba traído por la Sociedad Dramática-filarmonica y llevó a cabo por casi dos años una continua temporada en el Teatro de Amigos del País con un variado repertorio de teatro clásico y popular. Esta compañía ofrece una función a beneficio del Teatro Municipal en construcción entonces, presentando LAS CARCELES DE LANBERG de autor desconocido y en celebración del aniversario del fin del cautiverio de Fernando VII. Es también esta compañía la que introduce el género bufo cubano en Puerto Rico. (139)

Una de las primeras compañías de Teatro Bufo que llegaron al País, lo fue la de los Bufos Franceses en 1876. Pero la que por su larga estada, influye en tres obras locales: EL AMOR A LO POMPADOUR y FLOR DE UNA NOCHE de Rafael E. Escalona, y EL TIO FELE de Eleuterio Derkes, ambos puertorriqueños, lo fue la Compañía de Bufos Habaneros que desde 1879 a 1894 permanecieron en el País. (140) Aunque este teatro es de baja categoría, su índole satírica y costumbrista no deja de tener importancia documental. Como la obra ¡POBRE PONCE! de Félix Matos Bernier, puertorriqueño, preso político entonces. Este estilo bufo tendrá gran desarrollo en las primeras décadas del S. XX, cuando recoge toda una época peculiar de la política Isleña.

Se suceden otras compañías que fluctuadamente representan obras de los autores mencionados y de otros más. En 1887 la Compañía Pildafin presenta ESPAÑOLES SOBRE TODO de Casiano Balbás, español, de carácter político referente a la agitada época de los complotes. Y en 1899, la Compañía Lírico-Dramática Alonso, formada en Ponce por actores dispersos de otras compañías, presenta: GUANICA O LA REDENCION DE PUERTO RICO que eran bocetos en un acto y cuatro cuadros titulados Maquinaciones en Fortaleza, Mamey alcaldesco, Prisiones y palillos, La invasión por Guánica. Todos recogen un momento crucial en la historia del País. Como estos bocetos se representaron a fines de siglo por el cubano Eduardo Meireles, Emilio Pasarell conjetura si no sería éste el autor de ellos. (140a)

En 1899 también el mismo actor cubano presenta su revista LA ENTREGA DEL MANDO Y FIN DE SIGLO con música de Vizcarrondo y de Tizol. Dice Antonia Sáez que a la segunda representación se suspendió por orden del Alcalde de San Juan. (141) Como consecuencia lógica muchas de estas compañías al regresar a sus respectivos países llevaban en su repertorio algunas de estas obras puertorriqueñas.

Para la segunda mitad del Siglo XIX aumenta la afición por el teatro y aparecen además de los autores mencionados, varios actores puertorriqueños. Tanto unos como los otros, llevan su arte por toda la América y aún hasta a Europa. Actores como Eugenio Astol, Agustina Rodríguez, Amalia Paoli, Francisco H. Cordero, Pablo Roig, etc., se dan a conocer en México, Perú, Cuba, Bolivia, Ecuador y otros países. También los dramaturgos Alejandro Tapia, Salvador Brau, así como la música de Morell Campos trascienden las fronteras patrias. Se destaca el tenor dramático, Antonio Paoli, quien se da a conocer tanto en América como en Europa. La construcción de diversos teatros en todo el País, así como la existencia de por lo menos siete en la capital, son consecuencia de ese auge teatral. Esa es la situación para fines del S. XIX, coincidiendo con el estallido de la Guerra Hispanoamericana. Como resumen de la actividad teatral del siglo, basten las palabras de Emilio J. Pasarell al respecto:

"De hecho está fuera de duda que ha de atribuirse a los inspirados y pasajeros devotos de Talía el comienzo de nuestro teatro. Unas veces estudiantes de los conventos, otras militares de la guarnición, o meritorios de oficina, pardos libres o ciudadanos particulares, gente de todas las clases y niveles sociales que componían la comunidad, desempeñaron con mejor o peor acierto los papeles señalados en alguna ocasión de fiesta solemne.

Es muy posible que todo hubiese quedado en más o menos grato recuerdo de no recibir la afición el impulso de ilustres patronos, como los gobernadores Méndez Vigo y La Pezuela, y el ejemplo de las compañías profesionales con sus glorias y miserias, triunfos y reverses, algunos tan serios como la desbandada por penuria.

Justo es también señalar que el aliento oficial ocurrió sólo excepcionalmente y que, a pesar de que en todo tiempo hubo artistas y aficionados nativos, nuestro teatro no alcanzó el merecido desarrollo y es un surtido de todos los géneros, carente de orientación desde

los días de don Pedro Tomás de Córdova y sin más apreciable cultivo, de vez en cuando, que el sainete de sabor local, la comedia de costumbres o el drama histórico y el tema romántico vibrando en el alma puertorriqueña.

Mediado el siglo XIX, el pueblo en general había tomado verdadero gusto por las representaciones, aunque la producción dramática nativa seguía siendo muy escasa. La lentitud en el desarrollo literario parece deberse al aislamiento comercial en que se mantuvo el país hasta la cédula de gracias en 1815, a la consecuente falta de libros y periódicos, y a la segura culpa de un régimen político lleno de suspicacias y temores y armado con el lápiz del censor, listo a mutilar o modificar las frases de los repertorios. Alejandro Tapia, una de las víctimas, en su obra MIS MEMORIAS hace interesante relato de los curiosos cortes que la meticulosa censura se permitía en aquellos tiempos.

La iglesia influía poderosamente, y en beneficio propio, utilizando la censura para evitar que subieran a escena obras como LA ABA-DIA DE CASTRO y el drama histórico de don Antonio Gil de Zárate, CARLOS II EL HECHIZADO, esta última incluida en el Índice de piezas dramáticas prohibidas en Cuba en 1852, y ambas, a nuestro conocimiento, nunca representadas, que se sepa en Puerto Rico." (142)

Pero es un hecho significativo de que a partir de 1878 aparezcan señales de un teatro costumbrista como el de Méndez Quiñones. Un teatro que como el del resto de los países hispanoamericanos empezaba a romper las amarras que lo estaban con la Madre Patria, para manifestarse con sus características propias. Este teatro que se enlaza con el GRITO DE LARES de Luis Lloréns Torres, escrita en 1914, pone a partir de ese momento, la actividad dramática del País, con altibajos más o menos circunstanciales, dentro de la clasificación que de la evolución del Teatro Hispanoamericano hace Carlos Solórzano.⁽¹⁴³⁾ Tal fenómeno podrá observarse en los tópicos que siguen.

2. Comienzos del Siglo XX

En los albores del siglo, por un tiempo se interrumpe la afluencia de compañías extranjeras de teatro, aunque no así las de zarzuela.^(143a) Sin embargo, la actividad teatral local continúa durante el gobierno militar que sigue al cambio de soberanía. Década "del tránsito y del trauma",⁽¹⁴⁴⁾ abre al S. XX con terribles interrogantes sobre el futuro de la Isla. La aportación literaria local radica más bien en la novela, el ensayo y la poesía, destacándose nombres como Eugenio María de Hostos, Manuel Zeno Gandía, Federico Degetau, Cayetano Coll y Toste, Matías González García, José Peache Hernández, José de Diego, Pachín Marín, Virgilio Dávila, Palés Matos, José Antonio Dávila, Luis Lleréns Torres, etc.

En el primer cuarto del siglo, no hay casi o ninguna creación dramática local, por lo menos según se registra en las pocas bibliografías al efecto. José Pérez Losada, español residente, escribe LA CRISIS DE AMOR, estrenada por la actriz mexicana Virginia Fábregas en 1912, a su paso por Puerto Rico. Este escritor escribe también LA VIDA ES ACIDA en 1925.

Otros escritores son Luis Lloréns Torres con su GRITO DE LARES estrenada en 1925 por Amelia Agostini, Evangelina Adam y Pablo Roig; Nemesio Canales con EL HEROE GALOPANTE en 1923; Antonio Coll Vidal con UN HOMBRE DE CUARENTA AÑOS en 1928; Gonzalo O'Neill con BAJO UNA SOLA BANDERA estrenada en 1929 con Juan Nadal, Amalia Paoli y Angeles Pastor; Arturo Cadiella con EL ORO DE LA DICHA en 1933.⁽¹⁴⁵⁾ Todas estas obras son de tendencias universalistas, a excepción de EL GRITO DE LARES que con un hondo acento costumbrista, sigue la línea iniciada por Méndez Quiñones a fines del siglo anterior.

Peró sí es cierto, que por un largo lapso de tiempo se nota un estancamiento en las representaciones teatrales. Así que el gusto por el teatro se desplaza hacia el cinematógrafo, haciéndose cada vez más difícil lograr el interés público por representaciones vivas. Contribuye a esto el hecho de que el teatro que se recuerda es el visto a fines del S. XIX y como las pocas compañías españolas que llegan siguen ese mismo estilo de representación, el público las prefiere y resiente o no entiende las nuevas técnicas de montaje que la nueva generación de jóvenes estudiosos ha adquirido en sus experiencias en el extranjero. Agrava la situación el que en la Capital, de los siete teatros que había a fines del siglo, sólo permanece disponible el Teatro Municipal. Y por lo general, éste se utiliza para compañías extranjeras de teatro y zarzuela, y para festividades sociales como veladas, bailes, etc. hasta 1939 cuando se le abandona "a las necesidades de alumbrado del Acueducto de San Juan". A constantes peticiones de Areyto, Tinglado Puertorriqueño y del Teatro Universitario (agrupaciones de las cuales se hablará más adelante), la Alcaldesa de la Ciudad, Felisa Rincón de Gautier, accede a la reconstrucción del "viejo coliseo" como se le llama cariñosamente. Once años después, en 1950, se le rebautiza con el nombre de Teatro Tapia en honor al notable dramaturgo puertorriqueño del S. XIX, Alejandro Tapia. Se reinaugura con LA CUARTERONA, obra de ese autor, dirigida por Cipriano Rivas Cherif y Emilio S. Belaval, directores de quienes se hablará también más adelante.⁽¹⁴⁶⁾ También existe en el Area Metropolitana, el Teatro de la Autoridad de Comunicaciones, construido alrededor de 1945, pero que en nada alivia la situación.

En el resto del País sólo se conserva el Teatro la Perla de Ponce que se había inaugurado en 1864. El terremoto de 1918 lo había derrumbado. Permanece en ruinas hasta 1941, veintitres años después, en que se reedifica y se reinaugura con la farsa en un acto CLUB DE SOLTEROS, primer intento escénico de Francisco Arrivi, con estudiantes de Escuela Superior.⁽¹⁴⁷⁾ (Sobre este dramaturgo, también se hablará luego.) En Arecibo, al Norte, todavía existe el Teatro Oller que data desde 1871; y uno que otro en algún pueblo de la Isla. Pero por la escasa actividad teatral, casi todos se han convertido en cines.

Paralelo a las apariciones agónicas de diferentes agrupaciones y las cuales se detallarán más adelante, las pocas compañías extranjeras que arriban al País montan de vez en cuando y al igual que a fines del siglo pasado, algunas obras puertorriqueñas. Como lo hace la Compañía de Luisa Martínez Casado (cubana) con LOS HORRORES DEL TRIUNFO de Salvador Brau en 1901; y con BOCEPOS BORINCANOS con música de Federico Ramos en 1902.

Los Bufos Parisienses que habían estrenado en París "NUIT DE NOËL" (Nochebuena), obra mímico-musical del puertorriqueño Francisco Certés con argumento de Berteyle, interpretada por la Bella Otero y Vagué, la repiten en Puerto Rico en 1907 con un reparto local. EN SILENCIO de Luis Muñoz Marín y Bolívar Pagán, es estrenada por la compañía italiana de Clara Zorda y Achille Zorda en 1917.⁽¹⁴⁸⁾ EL HEROE GALOPANTE de Nemesio R. Canales, lo monta la Compañía Hispano-Argentina Díaz Perdiguier en 1933. María Fernanda Ladrón de Guevara y Rafael Rivelles montan LA ROMANTICONA de Emilio S. Belaval y Amalia Agostini en 1926, con Angel del Río y Amalia Agostini en el reparto. En el mismo año, CONTRA LA VIDA de L. Rehani Agrait, es representada por la Compañía Hispano-Argentina Avide-Sehrati. Y Catalina Bárcena y Gregorio Martínez Sierra, montan en 1928 MATEMOS AL LOBO de Alejandro Tapia. Esta misma compañía estrena en Santiago de Chile y en ese mismo año, la obra LA ISLA DEL CORDERO de Antonio Coll Vidal.⁽¹⁴⁹⁾ Eugenia Zúffoli representa LA CUARTERONA de Alejandro Tapia en cooperación con el Club Artístico del Casino de Puerto Rico, con artistas del País, entre ellos, Josie Pérez, Olga Lugo, Emilio S. Belaval, Carlos Rodil, etc., en 1939. En 1950, la Compañía Lope de Vega representa ESTE DESAMPARO de Manuel Méndez Ballester. Y la Compañía María Fernanda Ladrón de Guevara, ES DE VIDRIO LA MUJER (interpretación moderna de EL CURIOSO IMPERTINENTE de Cervantes) del mismo autor.⁽¹⁵⁰⁾ de quien se hablará más adelante.

Por muchos años la lucha por romper el hielo se hace cuesta arriba.

3. Las generaciones del 30 al 55

Como síntesis de la situación literaria del País, René Marqués destaca cuál es la posición del teatro en relación con los demás géneros en 1930:

"El género dramático, afín en gran medida a los narrativos, experimenta también la sacudida de una decidida renovación. El reducido grupo de dramaturgos y comediógrafos de la Generación del Treinta limpia nuestros escenarios del neoclasicismo y el romanticismo, pesadas momias del pasado siglo que aún se permitían asomar sus anaorónicas cabezas en los escenarios locales.

Por lo menos en algunos aspectos, el Teatro fue más allá de lo que fueron los géneros narrativos. Mencionamos, como ejemplo, la superación del costumbrismo que nunca desapareció del todo en la producción cuantitativa de ese período. En términos generales, podría apuntarse que la Poesía, el Teatro y el Ensayo recorrieron más extenso camino en esos años que el Cuento y la Novela. Salvo casos aislados, como Laguerre y Belaval, no encontramos un grupo consciente de misión renovadora entre los narradores de ese período.

Por el contrario, junto al realismo social y al costumbrismo de la década, sigue cultivándose, paralela y bastante profusamente, la ya para esa fecha superada forma modernista (y aun la modalidad romántica) del género cuentístico." (151)

Parece ser que bajo los auspicios de El Nuevo Trato, mencionado en la p. 42 y puesto en ejecución por el presidente Roosevelt, para contrarrestar La Depresión (1929-1939), la Isla se beneficia con proyectos como la P.R.E.R.A., la F.E.R.A. y la P.R.R.A. Todos estos proyectos dependen y se cobijan bajo el W.P.A. (152) Como resultado de todo se crea en Puerto Rico un Centro de Estudios para Trabajadores (153) que con Francisco Manrique Cabrera, Manuel Méndez Ballester y Fernando Sierra Berdeofa, al frente, realizan un Teatro Rodante destinado a los obreros. (154) La troupe de aficionados se origina en el curso de Drama Contemporáneo ofrecido por Manrique Cabrera a los estudiantes del Centro de Maestros de Trabajadores, ofrecido por la División Educativa de la F.E.R.A., durante seis semanas en la Universidad de Puerto Rico. La "Farándula Obrera" inicia las representaciones en la propia Universidad y de allí parte en gira por toda la Isla iniciándose en Arecibo, Mayagüez, luego San Germán, Guánica, etc. (155) Entre las obras presentadas, se destacan por su mensaje social, las siguientes: EL DICTADOR de Arturo Cadilla y las que siguen en que no se mencionan autores y que indudablemente son creaciones en colaboración de todo el grupo: VENCISTE UNION, CON AMBOS PUÑOS, SOMBRAS DE PASSAIC, CAÑA, etc. Todas bajo la dirección de Manrique Cabrera y Juan Nadal Santa-Coloma y Celestino R. Pérez. Entre los actores se destacan, Anita Jurado, Irma M. Belaval, William Venegas, etc. Había un ramal parecido en la ciudad de Ponce. (156)

La Escuela del Aire del Departamento de Instrucción Pública inicia para la década del 30, una serie de radio-teatro en la cual se adaptan obras universales. Varios escritores puertorriqueños entre ellos Emilio S. Belaval y Francisco Arrivi, tienen la oportunidad de ponerse en contacto práctico con estos guiones escénicos. (157) Esta labor continúa hasta nuestros días en la radioemisora del Departamento, WIPR. De 1950-1956 se adaptan y transmiten cerca de doscientas obras de teatro. También a partir de 1950 hasta hoy, en la televisora del mismo nombre, se inician los teleteatros que en labor continúa producen las mejores obras de teatro universal entre las que se destacan de Chejov, Cervantes, Shakespeare, Moliere, Eurípides, Lenormand, Maupassant, O'Neill, Shaw, etc. La producción se divide en las siguientes series: Obras Completas de Teatro; Teatro Breve (obras de un acto); Escenas Ombres (selecciones de escenas ombres del Teatro Universal); Esto pasó aquí (obras originales de José Luis Vivas Maldonado, puertorriqueño); Cuentos de Siempre (dramatizaciones de cuentos de la literatura Universal); Leyendas Puertorriqueñas y Estampas de Teyo Gracia (ésta última con libretos del puertorriqueño Abelardo Díaz Alfaro) y Teatro Musical (óperas, zarzuelas, etc.) (158)

a. Primeros grupos teatrales (1933)

A partir de 1933 surgen diferentes agrupaciones teatrales en el País, que esporádicamente y hasta el presente, hacen un intento por crear un teatro auténtico puertorriqueño. Debo aclarar que estas agrupaciones no pueden considerarse como compañías teatrales ya que sostenidas por la una o dos personas que las inician, muy pocas veces cuentan con una matrícula fija. Los actores y directores fluctúan entre unas y otras, dependiendo de las necesidades artísticas de cada grupo en particular.

Tampoco se puede hablar de un Teatro continuo en la Capital ni en el resto del País. Muy pocas veces una obra ha estado en cartel por más de dos semanas consecutivas, aun las de más éxito, por no haber suficiente público de teatro para sostenerla. A excepción claro, del Teatro Rodante Universitario del que se hablará en la p. 83 y cuyas producciones rotan por la Isla los fines de semana solamente. Ultimamente el Teatro Escolar ha podido realizar también representaciones de una misma obra por varios meses, por diferentes pueblos, tanto con su Compañía Teatral de Maestros, como con su Miniteatro Infantil Rural. (Véase pp. 109-111.) También los Festivales de Teatro Puertorriqueño e Internacional (véase pp. 98 y 101, dislumbran ya la posibilidad de que sí se puedan lograr largas temporadas de Teatro en una misma área.

A partir más o menos de la fecha mencionada arriba, es entonces que las tendencias universalistas y nacionalistas se van desarrollando paralela y alternadamente y sin que una desplace a la otra. Ambas desembocan en el Teatro de la Pos Guerra de hoy, clasificación de Carlos Solórzano y que se verá más adelante en la Segunda Parte: René Marqués - Trascendencia como autor.

Desde el comienzo del siglo había continuado llegando al País, Teatro Bufo, especialmente de Cuba. Entre su repertorio se registran obras locales como ¡COMO ESTA PUERTO RICO! de Martínez Nadal, presentada por la Compañía Cubana Radl del Monte, en 1911. Y en 1916, EL BILL JONES de Cristóbal Real y E. Rivera Chevremont, sin duda alguna alusivas al cambio de las leyes orgánicas norteamericanas que han regido el destino de Puerto Rico, desde la Ley Foraker hasta el Acta Jones en 1952.⁽¹⁵⁹⁾ En 1920 el cuadro Bufo Yara, entre sus obras características, destaca LA TOMA DE FUERTO RICO de R. de Diego y sorprendentemente el pronóstico visionario de EL ESTADO LIBRE EN PUERTO RICO O EL REGRESO DE BARCELÓ de Pardiñas.⁽¹⁶⁰⁾ Según Antonia Sáez, esta obra recogía el ambiente político-social del momento en el cual se tenía la esperanza de que se aprobara el Bill Campbell.^(160a) (Véase la explicación sobre esto en Época y Situación Geográfica, p. 22) En 1930 otro grupo presenta ESTADO O INDEPENDENCIA de Arnaldo Sevilla. El actor bufo cubano Leopoldo Fernández con la Compañía Fernando Otero, monta

SI SE ACABARA LA P.R.E.R.A. y ¿DE QUIEN ES ESTA ISLA? en 1935. También en 1936, EL DÍA DEL MEETING NACIONALISTA. Viene con él la actriz Rosaura Andreu quien permanece luego en la Isla.^(160b)

Toda esta creación bufa antillana, influye grandemente en Ramón del Rivero, puertorriqueño, quien adopta el sobrenombre de Diplo y crea su propio estilo bufo, uniéndose a La Farándula Bohemia que había sido fundada en 1936 por Guillermo Bauzá, al disolverse La Farándula Universitaria de la cual se hablará en el apartado sobre el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico. La agrupación se distingue por el género bufo y tiene como actor principal a Diplo. Cuenta además, con José Luis Torregrosa que con Guillermo Bauzá escriben los libretos en colaboración con Diplo. Se les une la cubana Cecilia Cavero y los puertorriqueños Olga Lugo, Rafael Benliza, etc. Todas sus obras son de colorido local y alusivas al momento político de entonces. Tales como DIPLO SE HACE POPULAR y DIPLO P'ALCALDE del propio Diplo; COSAS DE MI PAIS de Jorge Felices; LOS MIL Y UN DÍA de Torregrosa y SE NECESITA UN GUAPO del mismo autor, todas en 1940. En 1941, MOSQUILANDIA de Comas Guerra, etc.^(160c) Aunque de escasos valores artísticos, no hay duda que este tipo de teatro satírico tendía a despertar, a crear una conciencia de los acontecimientos del momento. Después de la muerte de Diplo en 1956, se disolvió el grupo y no ha vuelto a aparecer Teatro Bufo en el País.

En 1933 Alfonso Capestany funda Pro Arte Nacional de Ponce, (nótese la intención de autenticidad en el nombre), y estrena BOHEMIA SANGRIENTA de Gonzalo Arocho del Toro.⁽¹⁶¹⁾ Ese mismo año aparece la farsa política GORE'S HELL (El infierno de Gore), de un autor republicano y otro liberal, sobre el desacierto del Gobernador Gore y que se menciona en el libro PUERTO RICO POLITICS (La política de Puerto Rico) de Thomas Mathews, sin decir los nombres de los autores.⁽¹⁶²⁾

En 1933 también, se organiza el Club Artístico del Casino de Puerto Rico con Emilio S. Belaval,⁽¹⁶³⁾ Rafael Cabrera Torres, Angel C. Cortés y Fernando Cortés como ejecutores. Trazan la pauta hacia un teatro puertorriqueño que se manifestará luego en la Sociedad Areyto y de ahí al teatro actual puertorriqueño. Después de montar varias obras y de cooperar con la actriz española Eugenia Zaffoli en 1938-1939 en LA GIOCONDA de D'Annunzio y LA CUARTERONA de Alejandro Tapia, el club se disuelve.⁽¹⁶⁴⁾

En 1938 aparecen tres obras, primeros premios de un concurso del Ateneo Puertorriqueño motivado por Emilio S. Belaval: ESTA NOCHE JUEGA EL JOKER de Sierra Berdeola, EL CLAMOR DE LOS SURCOS de Méndez Ballester,⁽¹⁶⁵⁾ y EL DESMORTE de Gonzalo Arocho del Toro.

Belaval formula entonces en 1939 un Manifiesto titulado LO QUE PODRIA SER UN TEATRO PUERTORRIQUEÑO, algunos trozos del cual copio a continuación.

"Algún día de estos tendremos que unirnos para crear un teatro puertorriqueño, un gran teatro nuestro, donde todo nos pertenezca: el tema, el actor, los motivos decorativos, las ideas, la estética. Existe en cada pueblo una insobornable teatralidad que tiene que ser recreada por sus propios artistas.

Un pueblo no tiene más remedio que ponerse a caminar hacia sus artes fisonómicas, de insuflar en su ambiente la mayor cantidad de ideas típicas, para que sienta la necesidad de interesarse en su propio drama. Nuestra realidad circundante es que Puerto Rico no parece interesado en el drama puertorriqueño; es un espectador que asiste impasible a su propio drama, que arrincona como inútiles bambalinas aquellas ideas históricas, tradicionales y ambientales por cuya conservación los pueblos luchan desesperadamente. Los que seguimos de cerca su tragedia nos hemos dado cuenta, que la razón de esta actitud, es que nuestro pueblo no se reconoce a sí mismo en el drama que se desarrolla a su alrededor; que su actitud obedece a una desvinculación cautelosa de ideas y sentimientos que no le dicen nada de su propia vida; que ante esta falta de dualidad entre la cultura, gran espejo donde se copia la vida de un pueblo y el actor incorregible que siempre pretende actuar en esa vida, que es el hombre, nuestro pueblo ha hecho el disparate genial de despreciarlo todo.

Para crear un teatro puertorriqueño hay que poner a caminar hacia el propósito artístico a casi todos los artistas de nuestra época. Porque el teatro sólo florece, con todo su esplendor heterogéneo, en grandes épocas artísticas. A su vez, un florecimiento del teatro es el mejor estímulo para el desarrollo de una serie de artes subsidiarias, artes mayores y artes menores, que encuentran en el escenario una expresión noble, una solemnidad generosa que llega lo mismo al poeta, al músico, al escenógrafo, que a los modestos artesanos del atrezzo y la utilería. Cuando en un minuto de la historia conciben una actriz como Eleonora Duse, un escenógrafo como Gordon Craig, un dramaturgo como Henrik Ibsen, la humanidad vive un excelso momento del arte teatral." (166)

"Hay otro elemento subsidiario de la mayor importancia que necesitamos fomentar para que nazca coetáneamente con nuestro nuevo teatro, que es una crítica teatral ejercitada por hombres que, desde afuera, puedan corregir cualquier exceso de patriotería mediocre como asimismo entrar ellos a formar parte del reparto de coincidencias artísticas que hacen florecer un período teatral. En Puerto Rico, donde no existe no ya la profesión, sino ni aun la devoción hacia la crítica, esta noble función del arte de los pueblos se ha dejado a merced de una corriente de opiniones que acostumbran a sostenerse por distintos grupos o banderías intelectuales o sentimentales." (167)

"Las aspiraciones nacionales de un teatro puertorriqueño podrían concretarse con las siguientes bases:

1. Nuestro teatro tiene que ser un teatro fisonómico, no en cuanto a tema únicamente, sino en cuanto a todos los elementos artísticos subsidiarios, tales como decorado, atrezzo, utilería, efectos lumínicos y motivos musicales.
2. Por estar nuestra máxima teatralidad en el hombre, nuestro tema inicial tiene que recoger el elemento humano preponderante, buscando aquellos tipos, no importa cuáles sean, que tengan la mayor definición territorial.
3. Nuestro actor tiene que ser un producto nuestro, un intérprete de sentimientos nacionales que en su re-creación personal de las obras no vaya a adulterar el tipo o el ambiente a él conñado.
4. Salvando el contenido fisonómico en cuanto a tema, ambiente e interpretación, la técnica dramática debe tender más a ser una técnica actual, incluso una técnica novedosa, para que no resbale sobre la sensibilidad nuestra como cosa arcaica.
5. Los trazos ambientales no deben pecar de ningún regionalismo pinturero, ni en el tema ni en la escenografía para que el público no vea en el nuevo intento estético una realidad nuestra que no tiene más justificación que la de una literatura pesada.
6. Tratar de crear por todos los medios al alcance del teatro moder-

no de que la realidad teatral sea esencialmente una reproducción típica de nuestra realidad territorial." (168)

A lo largo de todo su trabajo, el autor aboga por un teatro social que se ajuste al esquema fisonómico de la cultura puertorriqueña y

"que se acerque al pueblo sin ninguna tortura de retorcimiento vanguardista." (169)

Tampoco cree en el Teatro Psicológico:

"Yo no creo que nuestra primera modalidad dramática sea la del llamado teatro psicológico. El teatro psicológico empieza por abstraer al hombre de su vida ordinaria, complicar su tesis individualista con situaciones puramente intelectuales por el goce de esperar un chillido interesante de su mundo interior. El teatro subjetivo puertorriqueño tiene que empezar por simplificar a su hombre teatral, por presentarlo en toda la crudeza de su tipo, incluso por no robarle ninguno de los resortes ambientales que crean la atmósfera gemina de su conducta atrabiliaria. Es indudable que en esta actitud tiene que haber una prudente dosificación de elementos psicológicos que surgen espontáneamente del telón de fondo ancestral, superstición, ladinismo, concepto breve de la vida, inestabilidad, defensa festiva, todas esas tremendas angustias que puede sufrir un material humano como el nuestro que nunca se ha sentido decorosamente aposentado en nuestra tierra.

—Cualquier vida aislada nuestra tiene tanto dramatismo, tanto fracaso, que en cuanto uno se enfrenta con un puertorriqueño en un despacho de abogado comprende que nuestro hombre se ha adelantado al artista y ha modelado él, una gran teatralidad nuestra, un tremendo drama interior—

Sólo que el puertorriqueño, tipo desarticulado de su medio se ha apoderado de su mundo y lleva dentro de sí, por miedo a perder su idiosincrasia vital, una psicología, una ética, una patria de bolsillo." (170)

Al tratar de explicar su rechazo al Teatro Psicológico y al Teatro de Vanguardia, Belaval cae en la red de su propia subjetividad, contradiciéndose. También hay que considerar la fecha (1939) en que escribió este manifiesto, para justificar su rechazo. Hoy se han superado muchas de las limitaciones que él señalaba entonces y desde luego se han creado otras. Así lo ha reconocido él mismo, al escribir obras como LA MUERTE en 1953, montada por el Teatro Universitario; CIELO CAÍDO en 1960; CIRCE O EL AMOR en 1962; LA VIDA en 1963. Estas tres últimas montadas en Tercer, Quinto y Sesto Festival de Teatro Puertorriqueño. En todas ellas ha trasmutado la realidad inmediata del hombre, por una realidad intangible y trascendente y con hondas repercusiones psicológicas.

No es sino hasta 1940 que con este Manifiesto como reto, Emilio S. Belaval funda la Sociedad Teatral Areyto. Un grupo de entusiastas seguidores se le unen y es entonces que verdaderamente empieza a despertarse una legítima inquietud teatral. Entre estos entusiastas se encuentra Leopoldo Santiago Lavandero,⁽¹⁷¹⁾ recién llegado al País, después de hacer estudios en la materia en la Universidad de Yale en los Estados Unidos. Ambos se preocupan por estrenar obras puertorriqueñas entre las que se destacaron: HE VUELTO A BUSCARLA de Marta Lomar, MI SEÑORÍA de L. Rehani

Agrait, TIEMPO MUERTO de Méndez Ballester, LA ESCUELA DEL BUEN AMOR de Sierra Berdecia, etc. En 1941 se funda un capítulo de esta sociedad en Arecibo, bajo la tutela de René Marqués.

Fuera de Areyto, se dan a conocer autores como Enrique Laguerre con LA RESENTIDA y Edmundo Rivera Alvarez⁽¹⁷²⁾ con EL CAMINO DEL SILENCIO, ambas obras en 1944. Ya para 1942 Méndez Ballester había fundado La Sociedad General de Actores y estrena HILARION y NUESTROS DIAS. También en 1944 aparece Tinglado Puertorriqueño bajo la égida de Francisco Arrivi,⁽¹⁷³⁾ quien con los actores Alfonso Capestany, Lucy Boscano, Madeline Willemsen, Juan Luis Márquez, Alberto Zayas, Edmundo Rivera Alvarez, Rafael Benliza, Flavia Lugo, Miguel Angel Alvarez, María Judith Franco, José Luis Marrero, etc. estrena sus obras: ALUMBRAMIENTO en 1945, MARIA SOLEDAD en 1947, EL CASO DEL MUERTO EN VIDA en 1951 y una nueva versión más ampliada de CLUB DE SOLTEROS en 1953.

Cesáreo Rosa-Nieves presenta su obra RAMON BALDORICOTY DE CASTRO y NUESTRA ENEMIGA LA PIEDRA en 1947, dirigidas por Julio Marrero y José Luis Marrero respectivamente, para la Comedia Estudiantil Universitaria, de muy poca duración. Y Angel F. Rivera⁽¹⁷⁴⁾ dirige con José Luis Marrero, su obra ETERNO ANHELO en 1948 bajo el nombre de El Circulo Teatral Universitario (ECTU), con algunos de sus compañeros del Teatro Universitario, como Nilda Gonzalez, Nilda Martínez, Rafael Enrique Saldaña, etc. El grupo tuvo también muy corta duración. Se destaca René Marqués con su obra EL SOL Y LOS MACDONALD con la cual inicia su grupo Teatro Nuestro en 1950, junto a José M. Lacomba.⁽¹⁷⁵⁾ Tanto Arrivi como Marqués, han estado en contacto directo con las corrientes del teatro moderno en Estados Unidos y éste último en Europa también. Para este entonces, se destacan los escenógrafos Julio Marrero⁽¹⁷⁶⁾ y el pintor Rafael Ríos Rey.⁽¹⁷⁷⁾

A la par con las escasas apariciones de los grupos mencionados hasta aquí, un grupo de habla inglesa realiza una labor teatral constante. Lo es el "Little Theatre of Puerto Rico" (El pequeño teatro de Puerto Rico). Compuesto por norteamericanos y algunos puertorriqueños bilingües, realiza montajes en inglés. Sigue más o menos la misma estructura y organización de los "Little Theatres" de Estados Unidos. Fundado en 1931-1932 desde entonces hasta hoy ha presentado un extenso repertorio internacional entre el cual se destacan THE TAMING OF THE SHREW (La doma de la bravia) de Shakespeare, PORTRAIT OF THE MADONNA (El retrato de la madona) de Tennessee Williams, ANNE OF THE 1000 DAYS (Ana la de los mil días) de Maxwell Anderson, THE IMPORTANCE OF BEING ERNEST (La importancia de llamarse Ernesto) de Oscar Wilde, PRIVATE LIVES (Vidas privadas) de Noel Coward, etc. Y comedias musicales como SOUTH PACIFIC (Al sur del Pacífico) de Rodgers and Hammerstein en 1957 con dirección musical de Augusto Rodríguez y escenografía de Rafael Ríos Rey, ambos puertorriqueños. En 1956 dirigió para esta

agrupación MY THREE ANGELS (Mis tres ángeles) de Sam y Bella Spewack, basada en LA CUISINE DES ANGES (La cocina de los ángeles) de Albert Husson. Ya para 1954 se había establecido una beca para que se realizaran estudios de teatro en Estados Unidos. El primer becado por el "Little Theatre" lo fue el puertorriqueño Henry Delgado.

Entre otros puertorriqueños que han colaborado con el "Little Theatre" en calidad de directores, actores y técnicos, se cuentan Alberto Steves, Myrna Casas, Lillian Skerret, Gilda Navarra, Ana García, Arturo Machuca, Myrta Esteves, Noemí Palmer, Agnes Betancourt, etc. En sus últimas ejecutorias el grupo ha hecho teatro al aire libre. En el antiguo castillo de San Cristóbal, fuerte español en la costa de San Juan, montan: MACBETH en 1962 y EL MERCADER DE VENEZIA en 1965 de Shakespeare. Por dos veces se ha intentado hacer teatro puertorriqueño en inglés con traducción de Catherine Randolph: PALM SUNDAY (Domingo de Ramos) de René Marqués, que por causas que se explicarán más adelante en el apartado La obra dramática de René Marqués, en la Segunda Parte, no llega a realizarse. También, para 1956 más o menos, se habló de representar LA MUERTE de Emilio S. Belaval sin que se llegara a nada efectivo. Entre los entusiastas colaboradores de la colonia norteamericana en la Isla, la agrupación cuenta con Martha Sleepers, actriz de Broadway, retirada.

No se debe pasar por alto la intensa labor teatral realizada por el Colegio Universitario del Sagrado Corazón, con su Club Dramático fundado en 1940 por Carmen Rosa Díaz de Olano. Con la colaboración de directores como Carmen Rosa Díaz de Olano, dirigiendo EL DIVINO IMPACIENTE de José María Pemán (1940), etc.; Leopoldo Santiago Lavandero, dirigiendo LA ANUNCIACION A MARIA de Paul Claudel (1944), ERA UNA VEZ EN BAGDAD de Eduardo Marquina (1943), etc.; Emilio S. Belaval, montando EL GENIO ALEGRE de los Hnos. Quintero (1945), ROMEO Y JULIETA de Pemán (1946) y LOCURA DE AMOR de Tamayo y Daus (1948); Piri Fernández, MAMA de Gregorio Martínez Sierra (1946); Cipriano Rivas Cherif, CORONA DE SOMBRAS de Rodolfo Usigli (1949); Norma Candal, EN FLANDES SE HA PUESTO EL SOL de Marquina (1952), LA HEREDERA de Ruth & Augustus Goetz (1954), DIALOGOS DE LAS CARNELITAS de George Bernard Shaw (1957), EL DIARIO DE ANA FRANK de Goodrich y Hackett (1958) y PROCESO A JESUS de Diego Fabbri (1961). En los últimos años se han representado también: ANTIGONA de María Pemán (1959), LA BARCA SIN PESCADOR de Alejandro Casona (1960), EL SEÑOR DE FIGMALION de Jacinto Grau (1963), etc. las tres dirigidas por Andrés Quiñones. LA HOGUERA FELIZ de P. Martín Descalzo con dirección de Nayda Dávila en 1964 y HOY ES FIESTA de Buero Vallejo dirigida por Juan González Chamorro en 1965. Todas estas obras se han montado tanto en el Auditorio del Colegio como en el Teatro Tapia de San Juan. Carlos Marichal, José M. Lacombe, Julio Marrero, etc. entre otros, han diseñado las escenografías de esos montajes. (177a)

Como labor académica del Colegio, se realiza desde hace años, un curso anual de montaje de obras, realizadas enteramente por las alumnas de la institución. En 1959, dos agrupaciones se inician en el Colegio: el "Glee Club" (El club de la alegría) que monta zarzuelas y comedias musicales; y Tramoya, fundada por exalumnas del Colegio que se inician con LA CENA DE LOS TRES REYES de V. Luis Iriarte.

En cuanto al talento histriónico y técnico del País en esas décadas del 30 al 55, se dan a conocer verdaderas figuras como Madeline Willemsen, Lucy Boscana, José Luis Marrero, Josie Pérez, Rafael Enrique Saldaña, Iris Martínez, Gloria Arjona, Vitor Arrillaga, Hilda González, Mona Martí, Orlando Rodríguez, María Judith Franco, José M. LaComba, Roberto Rivera Negrón, Angelina Morfi, Alicia Noreda, Anibal Otero, Carlos Rodil, Alberto Zayas, Luis A. Maisonet, Norma Candal, Luis Antonio Rivera, Benjamín Morales, Manuel Pérez Durán, Laura Martell, Esther Sandoval, Ester Palés, Ubaldo Anglada, José Angel Díaz, Angel F. Rivera, Mercedes Sioardo, Olga Lugo y otros; algunos de los cuales han trascendido las fronteras patrias. Y a partir de entonces se anuncian ya nuevas promesas histriónicas. Algunas de ellas vienen a ser luego auténticas realidades escénicas, como Jacobo Morales, Efraín Berriós, Myrna Vázquez, Braulio Castillo, Ruth Cains, Nayda Dávila, Sandra Rivera, Elba Aponte, Elín Ortiz, Soledad Romero, Miguel Angel Suárez, Carlos de Jesús, Elisa Román, Xavier Paul, Lydia Milagros González, Fernando Bezares, Rosa Blanca Menéndez, Juan González, Gladys Rodríguez, Francisco Prado, Angel Solís, Luis R. Lioiaga, José M. Bonilla, Sonia Noemí González, Johnny Miranda, etc.

Por ejemplo, tres exalumnos del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, desouellan en Estados Unidos: Myriam Colón se destaca en varias obras junto a Judith Anderson; Ernesto González trabaja en CAMINO REAL de Tennessee Williams bajo la dirección de Elia Kazán; y Eugenio Iglesias trabaja junto a Mel Ferrer en la película TOROS. Otto Bravo y José Parés parten a Cuba a formar parte destacada del Ballet Alicia Alonso.

Por otro lado Rita Moreno se destaca en la película WEST SIDE STORY por la que es nominada como la segunda mejor actriz del año 1959. Por más de 30 años hasta el presente, Fernando y Mapy Cortés, esposos puertorriqueños, sobresalen en el cine nacional de México, donde residen y trabajan como actores y productores cinematográficos. También Arturo Correa se destaca en varias películas mexicanas, así como Marta Romero y Miguel Angel Alvarez. Esther Sandoval y Dean Zayas realizan con éxito, teatro en Estados Unidos; también Pedrito Santaliz, José Ocasio, Félix Antelo, Raúl Dávila, Henry Delgado, Camille Carrión, etc.

Tres sopranos puertorriqueñas se destacan en el extranjero: Graciela Rivera en el "Metropolitan Opera House" de Nueva York y María Ester Robles en Inglaterra, interpretando entre otras, EL TELEFONO de Menotti; así también Rina de Toledo. María Ester Robles reside actualmente en Puerto Rico donde participa activamente en las dramatizaciones musicales de WIPR-TV. También otro puertorriqueño sobresale como tenor en el mundo musical internacional: Justino Gaxofa.

Los actores puertorriqueños Juano Hernández y José Ferrer se destacan prominentemente en Broadway, Nueva York. El primero por sus interpretaciones de OTELO y en la película INTRUDER IN THE DUST (El intruso en el polvo) por la que se le considera candidato al segundo actor, para el Oscar de 1952. El segundo, José Ferrer, se destaca como Yago en OTELO y luego

como *Cyrano* en *CYRANO DE BERGERAC* de Rostand. En ésta última, al llevarse al cine, obtiene el Oscar de 1949. También sobresale como director de cine y teatro. Aunque el nacimiento de ambos es en Puerto Rico, se puede considerar como accidental ya que su formación y cultura es completamente norteamericana. Sin embargo al destacarse en el mundo teatral y en el cine, y al proclamar ellos mismos que son puertorriqueños, esto sirve de estímulo a los actores del País. Ultimamente se ha destacado también, Jaime Sánchez, otro puertorriqueño en la *Metrópolis*, quien en 1962 obtuvo el premio Charles Derwent por su participación destacada en *CONERICO WAS HERE TO STAY* (Conerico llegó para quedarse), representada "off Broadway" (fuera de Broadway).

b. El Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico (1941)

Aunque el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico no comienza su labor académica institucional sino hasta 1941, fecha de su fundación, desde principios de siglo ya se observa una actividad teatral universitaria. Para 1916 un grupo universitario monta en el Teatro Tapia en San Juan, *EN FLANDES SE HA PUESTO EL SOL* de Marquina⁽¹⁷⁸⁾ dirigida por Carolina Marcial. La asociación de Damas Universitarias monta en 1927 en inglés *EL HACEADOR DE SUEÑOS* (no se menciona el autor) y *DESEOS REPRIMIDOS* de Susan Glasspell, dirigidas las dos por Doerman.⁽¹⁷⁹⁾ Hernán Higlagliani, puertorriqueño, crea y dirige *La Farándula Universitaria* en 1935 y cuenta también con la dirección de Leopoldo Santiago Lavandero y con actores como Rosita González Ginorio, Guillermo Bauzá, José Luis Torregrosa, César Andreu, Rosita Arostegui, Walter Bothwell, Ester Palés, Alfonso Capetany y otros. Entre sus producciones se distingue *NUUESTRA NATACHA* de Alejandro Casona.⁽¹⁸⁰⁾ Se puede decir que de este grupo surge luego lo que constituirá el Teatro Universitario de hoy. "The Little Theatre of the University" del Departamento de Inglés, monta bajo la dirección de G. R. Warreck, *THE SHREW TAMED* (La doma de la bravia) de Shakespeare en versión acortada, con Héctor Campos Parsi entre otros actores.⁽¹⁸¹⁾

Muchos de los autores, directores, actores y técnicos puertorriqueños nombrados hasta aquí pueden desarrollar sus habilidades dramáticas gracias a las afluencias técnicas modernas que le han llegado de afuera y que han sido puestas en práctica especialmente por la encomiable labor de directores como Leopoldo Santiago Lavandero (para su biografía véase la Nota # 171, p. 153), quien en 1941 funda el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico y el cual dirige hasta 1947. En 1946 es co-fundador del Teatro Rodante Universitario junto a Rafael Cruz Emérico.⁽¹⁸²⁾ Al renunciar Santiago Lavandero a la dirección del Departamento, le sigue en esa encomienda el profesor austriaco, Ludwig Schajowicz⁽¹⁸³⁾ quien cuenta desde 1947 hasta 1954, con la estupenda colaboración de su esposa Luisa Caballero de Schajowicz. De 1952-1953 el escenógrafo Carlos Marichal⁽¹⁸⁴⁾ ocupa interinamente la dirección del Departamento, en ausencia de Schajowicz y durante su in-

ombencia, Angel F. Rivera (de quien se habla en la Nota # 174, p. 155), dirige las producciones del Teatro Universitario y del Teatro Rodante Universitario. A partir de entonces, la continua y pujante labor de Nilda González, ⁽¹⁸⁵⁾ quien más tarde, en 1959, es nombrada directora del Departamento, al renunciar Schajowicz, puesto que ella ocupa hasta ahora; y también por la colaboración de los escenógrafos Rafael Cruz Eméric, Carlos Marichal y Edwin Silva Marini, ⁽¹⁸⁶⁾ y la de la diseñadora de vestuario Helen E. Sackett ⁽¹⁸⁷⁾ y por mi aportación personal hasta 1964 en ese mismo centro docente, contribuímos todas a la renovación teatral en el País.

Como en Hispanoamérica, por influencia de Estados Unidos, la Universidad de Puerto Rico, con su Departamento de Drama, realiza una labor decisiva en el desarrollo del teatro, con sus cuatro dependencias: Teatro Universitario, Teatro Rodante Universitario, Comedieta Universitaria (dirigida por mí durante los últimos quince años hasta mi viaje de estudio a México) y Teatro Experimental Universitario. Del Departamento de Drama pues, han salido muchos de los directores, actores y técnicos que se destacan en el teatro puertorriqueño actual. Esto coincide con países como Chile, México, Santo Domingo, Cuba, etc., donde y a partir de la Segunda Guerra Mundial y por contraste con Europa e influidos por Estados Unidos, han establecido la carrera de arte dramático en el curriculum general de sus universidades. En Europa se realiza esto no hasta hace poco, como reflejo de Estados Unidos. Así el teatro es objeto de estudios serios de investigación y práctica experimental. ⁽¹⁸⁸⁾

Merecería un capítulo aparte, la labor realizada por este Departamento. Por ahora, baste señalarse su aportación al Teatro Puertorriqueño. Adscrito a la Facultad de Humanidades, es fundado en 1941 como se indicó antes. Sus cuatro ramas principales son el laboratorio de viejas y nuevas técnicas teatrales, desarrolladas por los cursos que ofrece el Departamento y que se llevan a cabo por la integración conjunta de las dependencias de Vestuario, Escenografía y Dirección Escénica. Todas bajo la égida de un director ejecutivo, en la actualidad desempeñado por Nilda González, mencionada anteriormente. El énfasis e interés primordial del Departamento está en lo educativo-cultural en todos sus aspectos, lo que le ha permitido la gran variedad de estilos y producciones que se revela a través de la lectura de la lista de obras que ha presentado desde 1941 hasta hoy, alrededor de unas doscientas. El Departamento concede a los estudiantes un Bachillerato (Licenciatura) ^(189a) en Arte con especialización en Teatro, tanto dentro de la Facultad de Humanidades, como en la de Estudios Generales y la de Pedagogía. Ofrece cursos con o sin crédito a estudiantes universitarios y a personas fuera de la Universidad, interesadas en asistir a ellos. Estas personas no pagan cuota alguna. Entre los cursos ofrecidos:

Historia del Teatro, Actuación I, II y III (tres años), Introducción a la Producción Teatral, Escenografía, Vestuario Teatral, Técnica Teatral, Iluminación, Producción Técnica Avanzada, Dirección, Pantomima, Dirección Escénica, Taller de Verano y Dirección Escénica para las Escuelas.

Las cuatro dependencias o ramas mencionadas antes y que se detallarán a continuación, sirven de laboratorio para los conocimientos teóricos adquiridos por los alumnos en las materias impartidas en el Departamento. Es bueno hacer notar, que estas dependencias funcionan regularmente por semestre y los alumnos no sólo participan como actores, sino que realizan también toda la labor técnica de montaje, desde las escenografías, iluminación, vestuario, utilería, etc. bajo la supervisión directa de los profesores del Departamento.

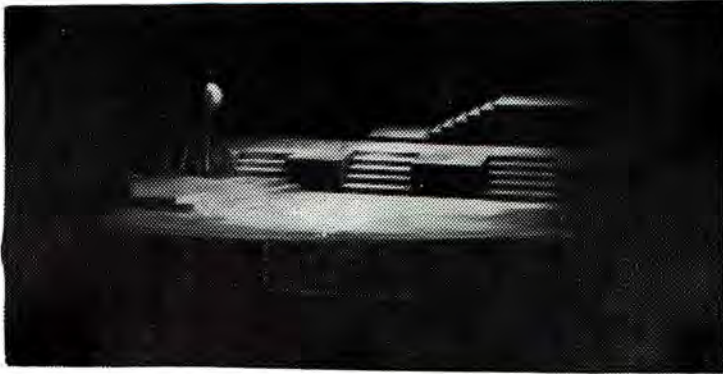
El Teatro Universitario (1941)

El Teatro Universitario monta sus obras en el Teatro de la Universidad. Teatro de espectáculos, inaugurado en 1939 y que tiene una capacidad de 2,080 butacas y un escenario de una gran embocadura que aproximadamente mide 20 pies (6 metros) de alto por 65 pies (20 metros) de largo por 32 1/2 pies (10 metros) de fondo. Entre las producciones del Teatro Universitario, algunas inolvidables, se cuentan, bajo la dirección de Leopoldo Santiago Lavandero, su fundador (1941-1947): EL RICACHON EN LA CORTE de Moliere, SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR de Pirandello, LAS COLUMNAS DE LA SOCIEDAD de Ibsen, DON JUAN TENORIO de Zorrilla, LA VIDA ES SUEÑO de Calderón, y del puertorriqueño Enrique Laguerre, LA RESENTIDA, etc. Ludwig Schajowicz dirige de 1947 a 1954: EL VIAJERO SIN EQUIPAJE de Anouilh, IFIGENIA EN AULIDE y HECUBA de Eurípides, NOCHE DE REYES de Shakespeare, EL TIEMPO ES UN SUEÑO de Lenormand, EL CELOSO FARFULLERO de Moliere, EL ABANICO de Goldoni, EL GRAN TEATRO DEL MUNDO y LA DAMA DUENDE de Calderón. De 1952-1953, Angel F. Rivera dirige EL MOMENTO DE TU VIDA de William Soroyan, CAMINO REAL de Chejov y EL AMOR DE DON PERLIMPLIN CON BELISA EN SU JARDIN de García Lorca.

A partir de la renuncia de Schajowicz como director del Departamento, las obras presentadas en esta dependencia se han alternado interrelativamente en la forma siguiente: Bajo la dirección de Nilda González, actual directora del Departamento desde 1959 hasta hoy, se han presentado entre otras: LA DAMA BOBA de Calderón, LA ALONDRA de Anouilh, LA HIJA DE IORIO de D'Annunzio, LOS JUSTOS de Camus, LA CELESTINA de Fernando de Rojas, LOS TEJEDORES de Hauptman, HOMBRE Y SUPERHOMBRE de Shaw, NUESTRO PUEBLO de Thornton Wilder, LA VIDA DEL HOMBRE de Adreiev, DIVINAS PALABRAS de Valle Inolán. LOS CIEGOS de Maeterlinck, TERROR Y MISERIAS DEL TERCER REICH de



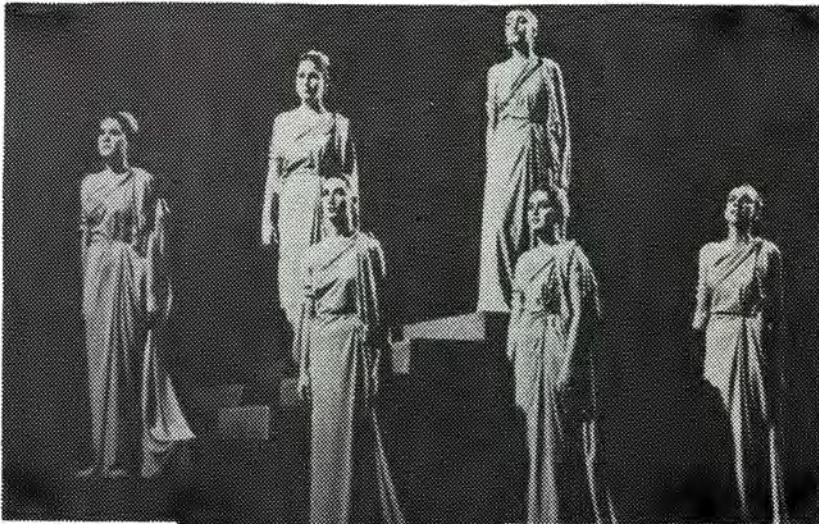
LA VIDA ES SUEÑO de Calderón de la Barca (1945)
Producción: Teatro Universitario
Dirección y Decorado: Leopoldo Santiago Lavandero
Vestuario: Helen E. Sackett



DEPARTAMENTO
DE
DRAMA

+++

Universidad de
Puerto Rico



Escenografía y Coro de IFIGENIA EN AULIDE de Eurípides (1949)
Produtor: Teatro Universitario
Dirección: Ludwig Bohajowicz
Escenografía: Luisa Caballero de Bohajowicz
Vestuario: Helen E. Sackett

DEPARTAMENTO DE DRAMA
Universidad de Puerto Rico



LA ALONDRA de Jean Anouilh (1955)
Productor: Teatro Universitario
Dirección: Hilda González
Escenografía: Rafael Cruz Méndez
Vestuario: Helen E. Sackett



LA COMEDIA DE EQUIVOCACIONES de William Shakespeare (1955)
Productor: Teatro Universitario
Dirección: Victoria Espinosa
Escenografía: Rafael Cruz Méndez
Vestuario: Helen E. Sackett

Brecht. Ha dirigido además, de autores puertorriqueños: BOLERO Y PLENA de Francisco Arrivi y LA MUERTE de Emilio S. Belaval, etc.

Myrna Casas⁽¹⁹⁰⁾ dirige para la misma dependencia a partir de 1963: ESPERANDO A GODOT de Beckett, EL MERCADER DE VENEZIA de Shakespeare, EL PADRE de Strindberg, LA LOCA DE CHAILLOT de Giroudoux y SGANARELLE O EL CORNUDO IMAGINARIO de Moliere. Gilda Navarra,⁽¹⁹¹⁾ últimamente ha dirigido LA PANTOMIMA DE LA ESTATUA de Paul Arene y EL HOMBRE QUE CASO CON MUJER MUDA de Anatole France.

En el tiempo en que yo pertencía al Departamento (1949-1964), dirigí para el Teatro Universitario: ASI QUE PASEN CINCO AÑOS de García Lorca, LA COMEDIA DE EQUIVOCACIONES de Shakespeare y TEATRO INCOMPLETO de Max Aub. El Teatro Rodante Universitario (1946)

El Teatro Rodante Universitario, al estilo del Teatro Ambulante Renacentista y del Tablado de la Comedia del Arte Italiana, se inspira también en el grupo estudiantil universitario La Barraca organizada por Federico García Lorca en 1932 en la España Republicana. Es la rama más pintoresca del Departamento de Drama. Ideado por Leopoldo Santiago Lavandero con la colaboración de Rafael Cruz Eméric, el proyecto tiene el apoyo y la aprobación del entonces Rector Jaime Benítez. En la época de su gestación, dictaba cátedra en la Universidad de Puerto Rico, Pedro Salinas, contemporáneo de García Lorca y testigo ocular del funcionamiento de la Barraca. Puede así prestar su ayuda y estímulo a la realización del proyecto. Este se inaugura en 1946 con las obras SANCHO PANZA EN LA INSULA BARATARIA de Alejandro Casona y DECLARACION AMOROSA de Chejev, con las cuales recorre toda la Isla, todos los fines de semana en su primer año de funcionamiento. El proyecto consta en la actualidad de dos unidades mecánicas: un remolque o carrozato que se transforma automáticamente en un tablado de 16 pies (4 metros) de fondo, 20 pies (6 metros) de ancho y 4 pies (1 metro) de elevación, delante del público y al aire libre. (Véanse las gráficas incluidas.) Ya cerrado se transportan en él los decorados y la utilería. La otra unidad es una guagua⁽¹⁹²⁾ para transportar los actores y el personal técnico. Esta consta además, de un compartimento para el vestuario y sus accesorios.

El proyecto sigue en continuo funcionamiento y en esta dimensión cumple el propósito de la Universidad de llegar al pueblo, educar y divertir a la gente de pueblos y campos. En él, los estudiantes tienen la oportunidad de ampliar y poner en práctica sus conocimientos teatrales y entrar en contacto más directo con el público, añadiendo una experiencia nueva y distinta a su entrenamiento.

En cierta medida el Teatro Rodante Universitario se parece al Teatro Trashumante del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, instaurado

recientemente en 1966, aunque el de Puerto Rico, como teatro ambulante, es autosuficiente por su conformación mecánica. La Fundación Rockefeller, de Estados Unidos, impresionada por una película documental del proyecto,⁽¹⁹³⁾ ofreció varias becas, en esos primeros años de la inauguración del teatro, a distinguidos dramaturgos, diseñadores y directores puertorriqueños, para que se perfeccionaran en el extranjero. La UNESCO solicitó los planos del proyecto para facilitarlos a la India.

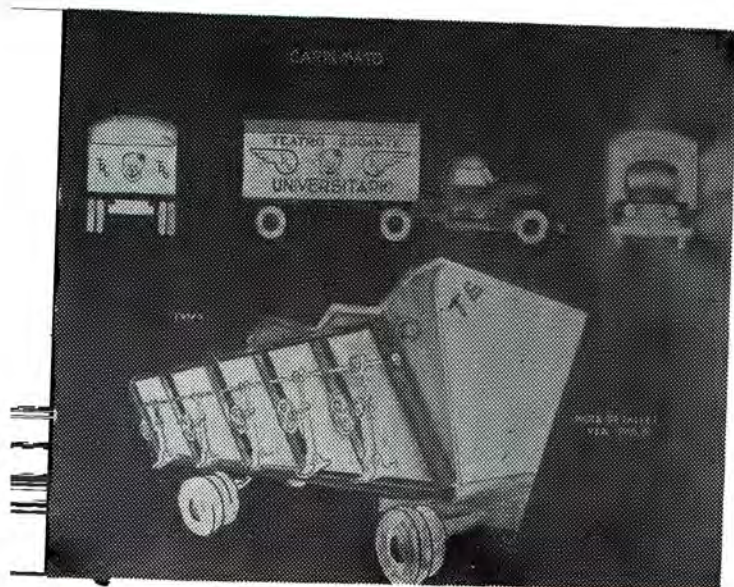
Entre las obras representadas en este teatro, aparte de las mencionadas arriba con motivo de su inauguración, están de Federico García Lorca: LA ZAPATERA PRODIGIOSA dirigida por José Angel Díaz en 1949; y en el Verano de ese mismo año, este director dirige los pasos de las ACETUNAS y de la CARATULA de Lope de Rueda y EL HOSPITAL DE LOS PODRIDOS de Cervantes. Cipriano Rivas Cherif⁽¹⁹⁴⁾ repone LA ZAPATERA PRODIGIOSA de Lorca en 1950.

De 1951-1952, el Teatro Rodante pasó al Recinto Universitario de Mayagüez, donde bajo la dirección de Rivas Cherif monta EL VIEJO CELOSO de Cervantes, recorriendo toda la zona Oeste de la Isla. Al asignársele de nuevo al Departamento de Drama, regresando al Recinto Universitario de Río Piedras, Angel F. Rivera dirige en él MAESE PATELIN, farsa anónima francesa del S. XV, en 1953.

En ese mismo año adopté a su tablado EL MEDICO A PALOS de Moliere, que yo había dirigido para La Comedieta Universitaria en el Teatro de la Universidad. Nilda González dirige en 1954 EL EFFERMO IMAGINARIO de Moliere y en el Verano de ese mismo año ambas dirigimos respectivamente, LA FABLILLA DEL SECRETO BIEN GUARDADO de Alejandro Casona y LA FARSA DE LA TINAJA, anónima francesa del S. XV. De 1955-1961 dirigí EL TITIRITERO de Dorcas Ruthenberg, DON GIL DE LAS CALZAS VERDES de Tirso de Molina y TITERES DE CACHIPORRA de García Lorca (adaptación de la puesta en escena hecha para La Comedieta Universitaria en el Teatro de la Universidad).

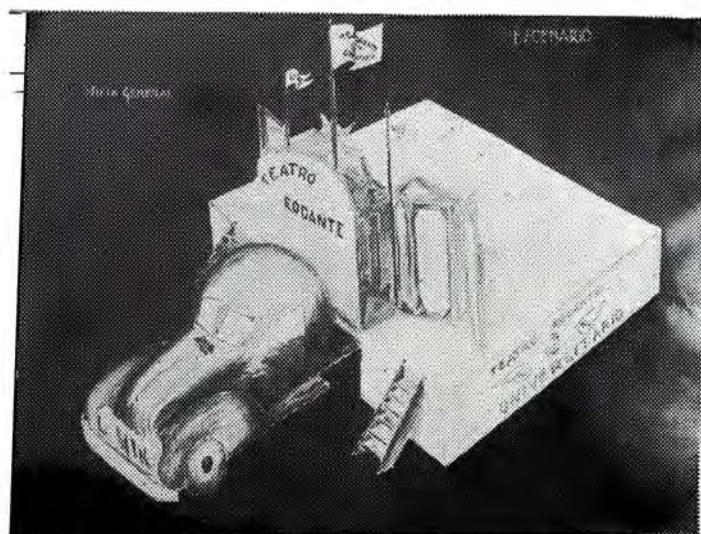
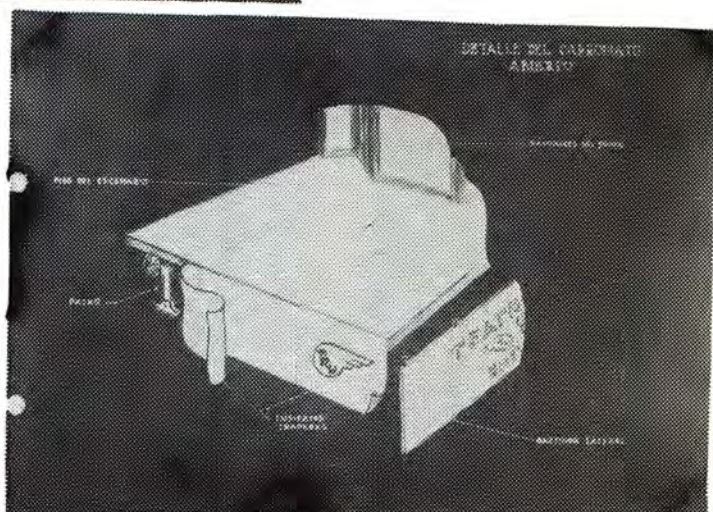
Nilda González dirige de 1957-1961: LOS ENAMORADOS de Goldoni y de nuevo LA ZAPATERA PRODIGIOSA. En 1963, José M. Lacomba, EL MANCEBO QUE CASO CON MUJER BRAVA de Casona, LA CUEVA DE SALAMANCA y LOS HABLADORES de Cervantes. En 1965, Carlos de Jesús dirige EL SEÑOR DE PIGMALION de Jacinto Grau y en 1967, Gilda Navarra, EL HOMBRE QUE CASO CON MUJER MUDA de Anatole France.

A la luz del repertorio de obras montadas por El Teatro Rodante Universitario, se verá que sólo ha consistido de farsas cómicas y comedias clásicas y de final feliz. Siempre he pensado que se ha subestimado el público de este teatro, ya que por consistir en su mayoría de un público popular, se le ha creído incapaz de apreciar los demás géneros teatrales. No hay que olvidar que en La Barraoa, García Lorca llevó, por campos y ciudades españolas, obras como FUENTEVIEJUNA y EL CABALLERO DE OLMEDO de Lope de



DEPARTAMENTO
DE
DRAMA

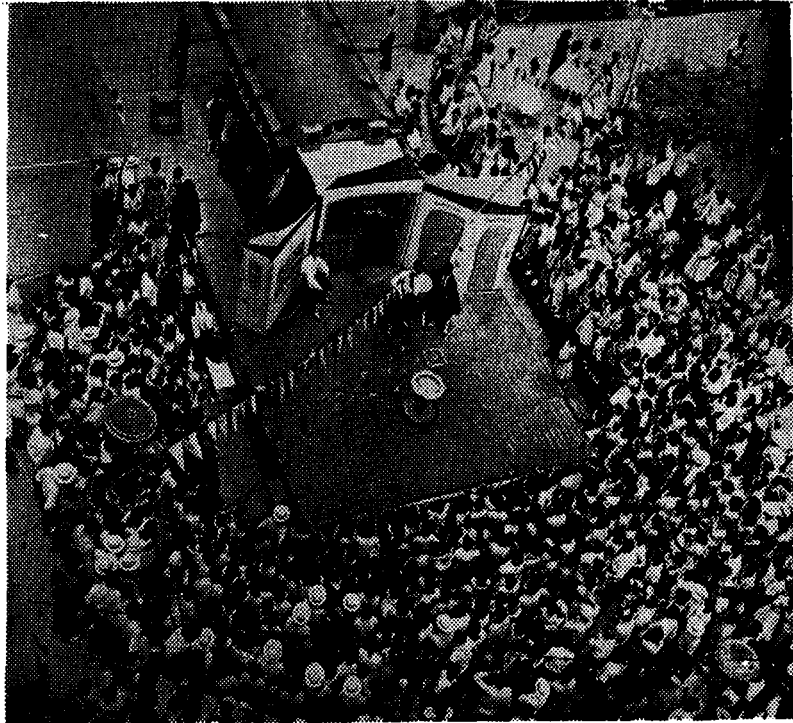
1946



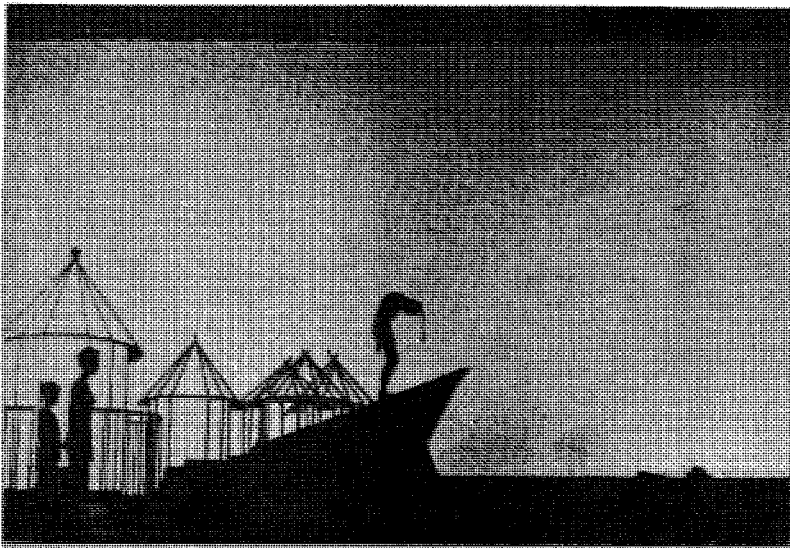
Universidad de
Puerto Rico

PLANOS DE CONSTRUCCION DEL TEATRO ESCUENTE UNIVERSITARIO
de Leopoldo Santiago Lavandero y Rafael Cruz Rubio

DEPARTAMENTO DE DRAMA
Universidad de Puerto Rico



TITIBES DE CACHIPORRA de Federico García Lorca (1957)
Productor: Teatro Rodante Universitario
Dirección: Victoria Espinosa -
Escenografía: Rafael Cruz Echéric
Vestuario: Myrna Casas



ARETTO PESAROSO de Victoria Espinosa (1960)
(Contribución al Tercer Festival de Teatro Puertorriqueño)
Productor: Comedieta Universitaria
Dirección: Victoria Espinosa
Escenografía: Rafael Cruz Echéric
Vestuario: Myrna Casas



LA CAJA DE JUGUETES de Claude Debussy (1958)
Productor: Comedieta Universitaria
Dirección: Victoria Espinosa
Escenografía: Rafael Omas Eudric
Vestuario: Myrna Casas

DEPARTAMENTO
DE
D R A M A



Universidad
de
Puerto Rico



LA TUNICA DEL SOL de George C. Haselton y J. Harry Benrino (1961)
Productor: Comedieta Universitaria
Dirección: Victoria Espinosa
Escenografía: Eusebio Morales Flores
Vestuario: Ruth M. López de Ruiz

Vega, LA VIDA ES SUEÑO y EL GRAN TEATRO DEL MUNDO de Calderón, EL BURLADOR DE SEVILLA de Tirso, etc. Todo sin menoscabo del aprecio y admiración del público. Es hora ya que después de veintidos años de existencia, El Teatro Rodante amplíe su repertorio a raíz del creciente interés público por el teatro en los últimos años. No se pase por alto la innata intuición del campesino y del hombre común ante los valores artísticos; sobre lo cual hablaré más en detalle en el apartado Perspectivas Futuras.

La Comedieta Universitaria (1946)

La Comedieta Universitaria, integrada por estudiantes de Escuela Intermedia y Superior (Secundaria y Preparatoria) surge del anterior Teatro Infantil Universitario (194a) que se había iniciado en 1946 como un experimento de la Escuela Elemental (Primaria) de la Facultad de Pedagogía de la Universidad de Puerto Rico. Monta sus obras tanto en el Teatro de la Universidad como en el Teatro Rodante. Su propósito principal es encauzar las dotes artísticas y naturales del niño y del adolescente, introduciéndolo en el mundo del teatro. Sus puertas están abiertas a todos los estudiantes de edad escolar del Area Metropolitana. Consta en su haber con obras como TOMAS CHIQUICHAQUE dirigida por María Judith Franco en 1946; EL PAJARO AZUL de Maeterlinck y EL CARTERO DEL REY de Tagore con dirección de José Angel Díaz en 1947; y BLANCA NIEVES Y LOS SIETE ENANITOS y LA CENICIENTA en 1947-1948 bajo la dirección de Hilda González.

A partir de 1949, me hice cargo de la agrupación y desde entonces dirigí todas sus producciones, entre las cuales están: HANSEL Y GRETEL de Humperdinck, ONDINA de Carmen Natalia, FANTASIA CHINA (EL PRINCIPE RAPTADO Y LA PRINCESA PERDIDA) de Dan Totheroh, EL ESPANTAPAJAROS SENTIMENTAL de Rachel Field, OTRA VEZ EL DIABLO de Casona, EL MEDICO A PALOS de Moliere y TITERES DE CACHIPORRA de García Lorca (ambas adaptadas luego al Teatro Rodante); EL CUMPLEAÑOS DE LA INFANTA cuento de Oscar Wilde con versión teatral de Stuart Walker; LA CAJA DE JUGUETES, pantomima de Debussy; LA ASCENSION DE HANNELE de Hauptman (montada en Teatro Arena); LA TUNICA DEL SOL de George C. Hazelton y J. Harry Benrino (en réplica de un Teatro Chino); RONDA DE JUEGOS de Luis Rafael Sánchez, puertorriqueño; PEDRO Y EL LOBO, pantomima de Prokofiev; LAS PICARDIAS DE SCAPIN de Moliere y otras.

La interpretación de estas obras estuvo a cargo fluctuantemente, de niños de Escuela Elemental así como de jóvenes de Escuela Intermedia y Superior. En algunas ocasiones en que fue necesario, participaron también estudiantes de nivel universitario, alumnos del Departamento de Drama. Desde 1964, en que renuncié a mi puesto en la Universidad, la agrupación no ha vuelto a funcionar. Hecho lamentable, ya que había venido a llenar una necesidad artística, junto con las demás ramas del Departamento.

El Teatro Experimental Universitario (1959)

El Teatro Experimental Universitario se inaugura en 1959. Primeramente se establece en una área del extenso sótano del Teatro de la Universidad. Cuatro años después se le desmonta para trasladarlo a un gran salón en el ala derecha del mismo edificio del teatro y al mismo nivel de la sala principal. Como teatro de bolsillo con una cabida como para doscientas personas, intenta llevar a escena obras que por su carácter experimental o íntimo, no tengan cabida en el escenario grande del Teatro de la Universidad. Wilda González lo inaugura con LA ESPERA del entonces estudiante Luis Rafael Sánchez, (195) y dirige además EL APOLO DE BELAC de Giraudoux y LA VOZ HUMANA de Cocteau en el Verano de 1959 y EL OTRO de Unamuno en 1961. Ya en 1960, Gloria Arjona había dirigido en él, una LECTURA DEL QUIJOTE, Capítulo XI, Parte II, EL PASO DE LAS ACEITURNAS de Lope de Rueda y EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS de Cervantes.

En este teatro estrenan también sus producciones los estudiantes del curso de Dirección Escénica entre las que han sobresalido: EL PAQUEBOT TENACITY de Charles Vildrac, dirigida por Angelita Meléndez y EL FUEGO MAL AVIVADO de Jean Jacques Bernard, por Ruth M. López, ambas en 1959. En 1960, sobresalen CANDIDA de Shaw, por Luis Rafael Sánchez y en 1961, ANTIGONA de Anouilh, por Rafael Acevedo. En 1962 se destacan Dean Zayas con EL ZOOLOGICO DE CRISTAL de Tennessee Williams y Soledad Romero con VICTIMAS DEL DEBER de Ionesco. En 1963, Carlos de Jesús con un VIAJE FELIZ de Thornton Wilder; Carmen Nilda Vázquez con LA CUEVA DE SALAMANCA de Cervantes y Carlos Nieves con LA HISTORIA DEL ZOOLOGICO de Albee. Lo mismo ocurre en 1964 con la dirección de Ernesto Concepción de EL PROFESOR TARANE de Adamov; María con los Angeles Ponce, con LA MUERTE DE BESSIE SMITH de Albee; Evelia Rivera, con LOS ACREEDORES de Strindberg y Armando Pardo, de EL ANIVERSARIO de Chejov. Para 1965 se destacan Graciela Muñoz con DONDE ESTA LA SEÑAL DE LA CRUZ de O'Neill y Carlos Pórtago con LAS PALABRAS EN LA ARENA de Buero Vallejo, etc.

Otras gestiones del Departamento de Drama

Hasta aquí la descripción de las cuatro ramas del Departamento. Pero aparte de éstas se han llevado a cabo otras gestiones no por menos interesantes. Por ejemplo, de 1960-1963 se realizan dos modalidades dentro del enorme escenario del Teatro de la Universidad. Sus dimensiones han permitido que se realice en él un Teatro Arena con público dentro del mismo escenario. Se han montado así obras como LA ASCENSION DE HANDELE de Hauptman dirigida por mí en 1960; A PUERTA CERRADA de Sartre en 1961, dirigida por Nilda González y ESPERANDO A GODOT de Becket y EL PADRE de Strindberg dirigida por Myrna Casas en 1963. También mientras se hacían arreglos en el Teatro Experimental Universitario, se construyó un escenario pequeño y provisional, dentro de ese escenario mencionado, lográndose una cabida de

cerca de 200 personas. Se montan entonces obras como LA INTRUSA de Maeterlinck y EL EXTRAÑO JINETE de Ghelderode, dirigidas por Nilda González en 1963. En él pude yo también dirigir en el Verano de 1963, EL DESCONFIADO PRODIGIOSO y ESPEJO DE AVARICIA ambas de Max Aub y LA FARSA DE LA TINAJA, anónima francesa del S. XV (reposición).

Desde 1946 hasta hoy, se inician los Talleres de Verano con EL MILAGRO DE SAN ANTONIO de Maeterlinck y EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS de Cervantes con dirección de Leopoldo Santiago Lavandero. Estos talleres consisten en un laboratorio teatral de seis semanas, para maestros. En él se realizan todos los aspectos de un montaje teatral. Las obras se representan en cualquiera de las dependencias del Departamento. Entre las producciones de estos talleres, aparte de las mencionadas, están los pasos de LAS ACEITUNAS y de LA CARATULA de Lope de Rueda y EL HOSPITAL DE LOS PODRIDOS de Cervantes dirigidas por José Angel Díaz en el Verano 1949. Angel F. Rivera dirige ANTES DEL DESAYUNO de O'Neill en el Verano 1952. Nilda González dirige LA FABLILLA DEL SECRETO BIEN GUARDADO de Casona en el Verano 1954 así como LA VOZ HUMANA de Cocteau y EL APOLO DE BELAC de Giraudoux en el de 1959. Myrna Casas dirige EL PADRE de Strindberg en el de 1954. Y por mi parte, tuve la oportunidad de dirigir para estos talleres las siguientes obras: En el Verano 1954, EL ESPANTAPAJAROS SENTIMENTAL de Rachel Field; el Verano 1954, LA FARSA DE LA TINAJA, anónima francesa S. XV; el Verano 1955, EL TITIRITERO de Dorcas Ruthenberg; el Verano 1963, EL DESCONFIADO PRODIGIOSO y ESPEJO DE AVARICIA de Max Aub y LA FARSA DE LA TINAJA, todas reposiciones.

En 1949 José Ferrer, actor puertorriqueño en Broadway, recibe el Oscar por su interpretación del Cyrano en la película CYRANO DE BERGERAC. La Universidad de Puerto Rico le otorga entonces un doctorado Honoris Causa. El actor regala a la Universidad el tan codiciado trofeo, el cual está en posesión desde entonces del Departamento de Drama. En 1950 se concede también otro Doctorado Honoris Causa a Juano Hernández, otro actor puertorriqueño por su destacada labor teatral en Estados Unidos. Juano Hernández pasa a formar parte de la facultad del Departamento de Drama, donde dirige en 1952, WIDOW'S WALK (El paseo de la Viuda) de Elizabeth Goodyear y Philip Horton con actores como Miguel Angel Alvarez y Henry Delgado entre otros.

A manera de experimento se iniciaron en 1953 unos cursos nocturnos de actuación para el público en general y libres de pago, a cargo alternadamente de Nilda González y Victoria Espinosa hasta 1958, cuando se descontinuaron al iniciarse los Festivales Casals (de música), ya que éstos se dan anualmente en el Teatro de la Universidad, el cual era el laboratorio de esos cursos nocturnos. Para estos cursos se pudieron montar obras como ASI QUE PASEN CINCO AÑOS de García Lorca y TEATRO INCOMPLETO de Max Aub bajo mi dirección; JINETES HACIA EL MAR de Synge, LA MARGARITA de A. Salacrou, LA FABLILLA DEL SECRETO BIEN GUARDADO de Casona, LA MAQUINA DE SUMAR de EL-

mer Rice, LOS TEJEDORES de Hauptman y LA HIJA DE IORIO de D'Annunzio con dirección de Nilda González.

El curso de Dirección para las Escuelas que yo había iniciado en 1951 con el nombre de Teatro para las Escuelas y continuado ahora por Nilda González, permite a partir de 1965 que los alumnos por lo general maestros, dirijan y monten una obra en las escuelas donde trabajan, no importa en el lugar, por remoto que sea. Realizan esas representaciones con presupuesto, ayuda técnica y supervisión artística del profesorado del Departamento.

Como laboratorio del curso de Dicción, Maricosa Ornes escenifica periódicamente a partir de 1961 hasta hoy, varias lecturas entre las cuales se mencionan: ROMANCES ESCENIFICADOS, EDIPO REY de Sófocles, ROMANCE-RO GITANO de García Lorca, LA FUENTE DEL ARCANGEL de Pedro Salinas, PLATE-RO Y YO de Juan Ramón Jiménez, etc. También como laboratorio de su curso de Pantomima, Gilda Navarra, otra profesora del Departamento, prepara LA PANTOMIMA DE LA ESTATUA de Paul Arène en 1966 y hace un arreglo pantomimico de EL HOMBRE QUE CASO CON MUJER MUDA de Anatole France, en 1967.

Por dos veces el Departamento de Drama ha participado en los Festivales de Teatro que auspicia el Instituto de Cultura Puertorriqueña, de los que se hablará en su lugar correspondiente. En 1960, el Tercer Festival, participa con toda su "batería": El Teatro Universitario presenta DE TANTO CAMINAR de Piri Fernández, EL Teatro Rodante Universitario, UN JIBARO y UNA JIBARA de Méndez Quiñones, las tres dirigidas por Nilda González. La Comedieta Universitaria presenta también, mi obra en silueta, AREYTO PESAROSO bajo mi dirección. Para el Cuarto Festival en 1961, ségún participa el Teatro Universitario con LA VUELTA AL HOGAR de Salvador Brau, dirigida por Nilda González. Todas, obras de autores puertorriqueños.

En 1962, invitado por la Secretaría de Educación de Santo Domingo, el Departamento de Drama va en gira con sus estudiantes a esa república, donde se representan LA CELESTINA de F. de Rojas, PUERTA CERRADA de Sartre, LOS JUSTOS de Camus y EL OTRO de Unamuno, todas bajo la dirección de Nilda González.

En 1963, el Departamento inicia un Certamen Anual de Dramaturgia en el cual pueden participar estudiantes de nivel universitario de toda la Isla. El premio consiste de un diploma y remuneración monetaria; además, la representación o lectura de la obra premiada. El premio del primer certamen se ha otorgado a la obra en dos actos, CHIA escrita por el alumno Angel Amaro Sánchez, del Colegio Regional de Humacao.

Para resumir, basta añadir, que por varios años las realizaciones teatrales del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico han llamado poderosamente la atención dentro y fuera del País, lo cual consta tanto en revistas y periódicos, como en antologías teatrales; tales como

el ABC de Madrid, España y el Theatre Artes de Norteamérica. Prácticamente por cerca de dos décadas (1940-60), aparte de esporádicas representaciones particulares, ha sido la única actividad teatral continua en el País, hasta que se inician los Festivales de Teatro en 1958. Pero durante todo ese tiempo sólo se representaron cuatro obras puertorriqueñas. Una dirigida por Leopoldo Santiago Lavandero en 1944: LA RESEPTIDA de Laguerre. Doce años después, en 1956, Nilda González decide romper el hielo y dirige BOLERO Y PLENA de Francisco Arriví y LA MUERTE de Emilio S. Belaval en 1957. Ofrece así las facilidades técnicas y artísticas del Departamento a la dramaturgia local. Porque hasta entonces la institución, en su empeño de realizar una absoluta labor académica, y además siguiendo la política "occidentalista" de la Universidad, se mantenía, al igual que las autoridades oficiales, indiferente a la posible creación dramática puertorriqueña.

Por su constante labor teatral, el Departamento de Drama llega a tener en años anteriores a los Festivales de Teatro que auspicia el Instituto de Cultura Puertorriqueña y de los cuales se hablará a partir de la p. 96, una connotación de casi un Teatro Nacional. Eso lo puso a merced de la crítica severa por un lado y del elogio desmedida por otro, de parte de la prensa y el público en general, que muchas veces olvidaba que era una institución académica de teatro. Sus realizaciones artísticas tanto de interpretación histriónica como de montaje escenográfico y luminotécnico, influyeron sin duda alguna en las nuevas generaciones de los anantes del teatro.

Desde luego que lo que se hizo se ha pudo hacer en parte por la dedicación absoluta de los miembros de la facultad del Departamento y también porque el presupuesto sustancioso que lo respalda, sostiene sus ejecutorias. Las becas que la Universidad ha ofrecido a los alumnos sobresalientes del Departamento para que se perfeccionen en el extranjero, han hecho posible que éstos, al regresar, contribuyan al desarrollo teatral del País. Entre los becados se recuerda a María Judith Franco, Alicia Bibiloni, Alberto Zayas, Amílcar Tirado, José Antonio González, José Luis Marrero, José Ángel Díaz, Ángel F. Rivera, Sandra Rivera, Myrian Colón, Carlos de Jesús, Braulio Castillo, etc.

La preparación académica del profesorado del Departamento de Drama, así como la extensa labor realizada durante sus 27 años de existencia, creo yo, son méritos más que suficientes para que se amplíen los cursos ofrecidos hasta ahora, iniciándose cursos monográficos y seminarios. Y que se inviten también a profesores visitantes, conferenciantes, etc. Ya en 1947, bajo la incumbencia de Leopoldo Santiago Lavandero, había sido invitado Ludwig Schajowicz a dictar unas conferencias sobre el Teatro Griego y quien luego pasa a ser Director del Departamento por algunos años, como se indicó al comienzo de este apartado. Once años después, en 1958 y bajo la incumbencia de Nilda González, se invitó a Mordekai Gorelik, (196) quien

ofreció varias conferencias en la institución. Lo cual indica que deberían ser más frecuentes estos intercambios culturales para que resulten efectivos a los buenos propósitos del Departamento.

Y si se aumenta el personal docente, muy bien se podrían establecer los grados de Maestría y de Doctorado. Comparando este departamento de Drama con los de otras universidades, pongo por caso, el de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, se verá que en ésta, que la Carrera de Teatro es de reciente creación y con un presupuesto muchísimo más bajo, sin embargo se imparten una Licenciatura (Bachillerato) y una Maestría en Letras, ambas con especialización en Teatro, y un Doctorado en Letras con la misma especialización, pero que por su amplitud académica no especifica la especialidad en el título.

En 1946 cuando aun Leopoldo Santiago Lavandero era Director del Departamento, se organizó el Círculo Dramático Universitario compuesto por los alumnos de Teatro. Monta LOS HABLADORES de Cervantes y NEWLANDIA popurrí original de Nilda Martínez, Angel F. Rivera y José Luis Marrero, dirigido por éste último y por Angel F. Rivera. En 1947 y por consejo de Santiago Lavandero, el Círculo pasó a ser el Capítulo Kappa Pi de la Fraternidad Dramática Norteamericana, Alpha Psi Omega, organización nacional honoraria de artistas universitarios de Teatro. Más tarde, la agrupación trata de iniciar premios anuales a la mejor producción, al mejor actor, a la mejor escenografía, etc. del ambiente teatral del País. Pero la idea no pasó a la práctica porque la agrupación se disolvió. Hecho lamentable, porque bien orientada, era una posibilidad más para estimular el teatro entre la gente joven.

También para 1946, el Club de Periodistas de Puerto Rico (no estoy muy segura del nombre de la organización, pero sí del hecho) otorgó una medalla al Mejor Actor del Teatro Universitario, de ese año y que resultó ser José Angel Díaz.⁽¹⁹⁷⁾ Se otorgaron Menciones Honoríficas (si mal no recuerdo) a Nilda González, José Luis Marrero, Nilda Martínez, Pepe H. Hernández, Angel F. Rivera, una servidora, etc. Todos alumnos entonces y quienes se mencionan en alguna u otra forma en esta Primera Parte, por haber tenido que ver con la evolución del Teatro en Puerto Rico.

Reuerdo que cuando las autoridades universitarias entregaron al Departamento de Drama el Oscar que José Ferrer le donara en 1949 (según se indica en la p. 87), Ludwig Schajowicz, entonces director del Departamento, sugirió que se organizara un museo de teatro "activo" en el cual aparte de las recopilaciones rutinarias de un museo, se deberían llevar a cabo activas inves-

tigaciones y experimentos sobre la materia. Sólo así tenía sentido para él, la posesión de un trofeo semejante en la institución. Los planes al efecto nunca pasaron de los primeros bocetos de reconstrucción de un local para su ubicación y los cuales fueron diseñados por Carlos Marióhal. Creo que la idea nunca tuvo tanta vigencia como ahora. Bastaría sólo con actualizarla.

También durante su incumbencia, Schajowicz quiso que el Teatro Universitario saliera fuera del País, en una gira teatral por Centro América. El costo de la misma impidió que se realizara. En esa fecha Carlos Marióhal, creyendo que sería más efectiva y más interesante, una salida del Teatro Rodante (pero efectuada por varios Departamentos de Español de las Universidades Norteamericanas, las cuales podrían colaborar con el proyecto), rediseñó el tablado de éste para que resultara más funcional y menos pesado para su transportación, ya que sería la única unidad del proyecto que acompañaría al grupo. La unidad motorizada se alquilaría en cada sitio de representación. El proyecto con lujo de detalles nunca fue sometido oficialmente; si mal no recuerdo está en posesión de Helen Sackett, profesora del Departamento. No deja de ser interesante un proyecto de esa naturaleza y que sólo aguarda un momento propicio para cristalizarse.

En años recientes la Fundación Rockefeller pidió al Departamento de Drama que estructurase y le sometiese un anteproyecto de teatro para ser realizado (no estoy muy segura) tanto en los Estados Unidos como en Hispanoamérica. No he podido conseguir la información detallada sobre el asunto. Pero recuerdo que el anteproyecto fue preparado y sometido por Filda González, Directora del Departamento. Se supone que sería ejecutado por el Departamento de Drama y financiado por la institución norteamericana. Hasta la fecha, desconozco los resultados del mismo.

En varias ocasiones, mientras fui miembro del Departamento de Drama, sugerí que para disminuir los gastos de las giras semanales del Teatro Rodante Universitario, se instrumentase un plan de representaciones por zonas. En esa forma, utilizándose las vacaciones de Verano, un grupo de alumnos, profesores y técnicos se trasladarían a la zona escogida para cada ocasión y estableciéndose en una especie de campamento podría realizarse una temporada teatral. Los gastos de hospedaje y dieta podrían compartirse con las autoridades municipales y educativas de cada zona. Estoy segura, que consultándoseles a tiempo estarían dispuestas a cooperar. En esa forma se eliminarían las inconveniencias del retorno a las oficinas del Departamento, después de cada gira corta. Estos "Campamentos de Teatro" o como se les quiera llamar, no tendrían necesariamente que interrumpir la labor local de los Talleres de Verano que se realizan periódicamente en el Departamento de Drama; pues con un técnico de montaje, un director artístico, los acostumbrados tramoyistas-

alumnos y dos estudiantes a cargo del vestuario y de la utilería, sería personal suficiente. En cuanto al elemento actor, dependería del repertorio de las obras. Y éste podría mantenerse por un número determinado de años. Sólo se renovarían al cubrirse todas las zonas en que se dividiera la Isla; ya que sería nuevo en cada una de ellas. Sería cuestión de reensayar y reajustar los elencos; retocar y examinar el aspecto técnico para cada temporada como se acostumbra hacer en las giras cortas. Esto resultaría también en economía de presupuesto. El esfuerzo de un proyecto como el Teatro Rodante Universitario, vendría a concentrarse compactamente en un punto geográfico y en una época determinada, pero diferente en cada Verano; aprovechándose aún mejor todos sus recursos educativos y culturales. Si esta idea no llegó a realizarse, tal vez fue porque no estuvo lo suficientemente estructurada ni las circunstancias de entonces lo permitieron. Pero eso no implica que de estudiarse ahora y a fondo, sea improbable su ejecución.

Las recomendaciones hechas hasta aquí al Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, tienen la buena voluntad de quien habiendo sido por años, miembro activo del mismo, se siente en la obligación moral (sobre todo sentimental) de velar por el mejoramiento y conservación de lo que en parte mínima, ayudó a conformar. Para una ampliación de éstas, mis buenas intenciones, véase más adelante, la sección Perspectivas Futuras, p. 118.

c. El Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño (1951)

Durante su larga existencia, el Ateneo Puertorriqueño^(197a) ha celebrado numerosos certámenes artísticos empezando desde su primer año de aniversario en 1877 y sucediéndose casi consecutivamente hasta 1893 en que se registra un receso de cerca de una década que coincide con la invasión Norteamericana y cambio de soberanía. Inego a partir de 1911, vuelven, reanudándose estos concursos más o menos con regularidad.⁽¹⁹⁸⁾

No es hasta 1930 que por primera vez se incluye dentro de esos certámenes uno de Teatro⁽¹⁹⁹⁾ como parte del Certamen Inter-Antillano de Novela, Teatro y Ensayo Sociológico, celebrado por la institución. Las obras de teatro que resultan premiadas son: JUAN PONCE DE LEON de José Ramírez y Carlos N. Carreras (primer premio) y la comedia de costumbres antillanas: POR MI PATRIA Y POR MI DAMA de Matías González García (primer premio) y CUANDO TERMINA EL AMOR de Miguel Ángel Tuset (accésit). Ocho años después, en 1938 se celebra otro certamen de teatro y en éste resultan premiadas:

EL CLAMOR DE LOS SURCOS de Méndez Ballester (primer premio), ESTA NOCHE JUEGA EL JCKER de Fernando Sierra Berdecfa (Mención Honorífica) y EL DESMONTE de Gonzalo A. Del Toro (Mención),^(199a) según se mencionó en la p. 74.

Aunque siguen celebrándose esporádicamente certámenes de otros aspectos artísticos, es en 1952 que se inician los Festivales de Navidad, con certámenes anuales, auspiciados por la institución; los cuales se han seguido llevando a cabo regularmente hasta el presente. Incluyen premios de música, artes plásticas, novela, cuento, ensayo literario y poesía.⁽²⁰⁰⁾ Pero no es hasta 1956, dieciocho años después del segundo concurso de Teatro, que se incluye el Teatro en El Festival de Navidad y se premia entonces la obra EL HUESPED de Pedro Juan Soto. Y a partir de entonces el Certamen de Teatro forma parte integrante de ese festival anual. (Véase la lista de obras premiadas.)⁽²⁰¹⁾ Las obras sometidas a certamen, se envían anónimamente con un lema y se someten a un jurado calificador, diferente cada año. Resultan premiados autores ya conocidos. Pero así también se descubren nuevas promesas en el arte escénico como lo son Luis Rafael Sánchez y Pedro Juan Soto.

Las obras premiadas reciben un premio de 600 dólares y un diploma de honor. El premio denominado Premio Eugenio Fernández Garza lo dona anualmente Piri Fernández de Lewis, en honor a su padre. La mitad del premio se entrega al autor y el resto se destina a la publicación de las obras, por el Ateneo.

En 1957 tuve la oportunidad de ser miembro del jurado calificador del Certamen de Teatro de ese año, junto a Luisa Caballero de Schajowics y Juan Ortiz Jiménez. Resultó premiada EL MILAGRO de Méndez Ballester con Mención Honorífica para LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO de René Marqués e HILOS de Ana Gilda Carrastegui. Puede decirse que el resto de las obras sometidas a excepción de dos o tres tenían escaso o ningún valor dramático. No obstante, recuerdo que había una comedia sobre la época en que Morse instalara el telégrafo en la Isla, cuyas situaciones cómicas la hacían bastante interesante, pero cuya estructura fallaba. Pero como las obras se someten anónimamente, las que no obtienen premio se devuelven al remitente sin abrir los sobres que contienen su identificación. Se pierde así la oportunidad de establecer un diálogo constructivo con esos posible dramaturgos.

En 1959 se inicia el certamen de Teatro Infantil con el premio donado por la Academia de Arte Escénico Santo Domingo, dirigida por Maricusa Ornes. Se sigue el mismo procedimiento que en el certamen de teatro para adultos. Resulta primer premio CUENTO DE CUCARACHITA VIUDITA de Luis Rafael Sánchez.

En 1951, cuatro años antes de iniciarse el primer Certamen de Teatro bajo el Festival de Navidad, René Marqués, funda y dirige el Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño, sin remuneración alguna. Es co-fundador y co-director, José M. Lacomba, cuando es presidenta del Ateneo, Nilita Vientós Gastón. El antiguo y pequeño auditorio de conferencias de la institución se convierte en un teatro experimental, el primero en su clase en el País. Funciona con muy pocos fondos y numerosas personas entre las que se destacan la escultora Luisa Géigel, los pintores Lorenzo Homar y Tufiño, y la actriz española Amparo Granell, adnan sus esfuerzos desinteresados para lograr el propósito del joven teatro. Así también todos los integrantes, intérpretes, técnicos y directores.

Se inaugura este teatro con EL MALENTENDIDO de Albert Camus bajo la dirección de Emilio S. Belaval que prácticamente introduce el Existencialismo en el País. Entre otras representaciones se recuerdan las siguientes: Bululú de la REINA CASTIZA de Ramón del Valle Inclán, dirigida por Cipriano Rivas Cherif; EL LANDO DE SEIS CABALLOS de Víctor Ruiz Iriarte, dirigida por Angel F. Rivera; EL SEGADOR de Azórin, dirigida por José M. Lacomba; LA MAS FUERTE de Strindberg y EL CANTO DEL CISNE de Chejov, dirigidas ambas por Cipriano Rivas Cherif; EL AUSENTE de Xavier de Villaurrutia dirigida por Arturo Machuca; EL OSO de Chejov dirigida por Norma Candal; EL HOMBRE, LA BESTIA Y LA VIRTUD de Pirandello e INTIMIDAD de Pellerín, dirigidas las dos por René Marqués. La última obra presentada durante la incumbencia de René es su obra LA CARRETA, primera producción de ésta en Puerto Rico y que dirige Angel F. Rivera.

La encomiable labor realizada por la agrupación en esta época y en especial por el montaje de EL SEGADOR de Azórin dirigida por José M. Lacomba según se indicó antes, merece un donativo de las fundaciones Rockefeller de Estados Unidos, consistente en un equipo moderno de iluminación valorado en 10,000 dólares y otro del Museo de Arte Moderno de Nueva York con una biblioteca de teatro.

Al renunciar René Marqués en 1954 a la dirección del Teatro Experimental, por un tiempo el puesto queda vacante. No obstante Luisa Caballero de Schajowicz dirige para la institución LA CARROZA DE LA FERRICOLI de Nerimé en ese mismo año. Andrés Quiñones⁽²⁰²⁾ dirige EL RETABLO Y GUIÑÓN DE JUAN CANELO de Gerard Paul Marin.⁽²⁰³⁾ En 1954, Nilda González asume ese cargo el que comparte con el de directora del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico. A partir de entonces la labor de la agrupación ha ido paralela al desarrollo de los certámenes anuales de Teatro de la institución, cuyas obras premiadas con el primer premio, son montadas por este teatro en alguna fecha durante el año que sigue al otorgamiento del premio. La primera de ésta: EL HUESPED de Pedro Juan Soto y más tarde



EL HOMBRE, LA BESTIA Y LA VIRTUD de Luigi Pirandello (1953)
 Producción: Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño
 Dirección: René Marqués
 Máscaras: Luis Gáigel

**TEATRO EXPERIMENTAL
 DEL
 ATENEO PUERTORRIQUEÑO**



ENQUEN PARA UN GIRASOL de Jorge Díaz (chileno)
 Temporada de Teatro de Vanguardia, 1967
 Produtor: Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño
 Dirección: Myrna Casas

EL MILAGRO de Méndez Ballester, las dirige Nilda González en 1956 y 1958 respectivamente; UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA de René Marqués dirigida por Piri Fernández de Lewis en 1959; y en ese mismo año, CUENTO DE CUCARACHITA VIUDITA de Luis Rafael Sánchez. Esta última, Teatro Infantil, escenificado por la Academia de Arte Escénico Santo Domingo y dirigida por por Maricosa Ornes y Magdalena de Ferdinandí. LA CASA SIN RELOJ de René Marqués, dirigida por Sandra Rivera en 1961 y JUEGO DE ESPEJOS de Francis- co Rui^s Ramón, dirigida por Nilda González en 1963.

Se realizan dos representaciones al aire libre: En 1955, EL HEROE GALOPANTE de Nemesio R. Canales con dirección Piri Fernández en la Plaza Baldorioty de San Juan, En 1956, UN JIBARO Y UNA JIBARA de Méndez Quiñones con dirección de Nilda González en esa misma plaza y luego en las escalinatas de la Alcaldía de Mayagüez, al Oeste.

También se realizan montajes de teatro internacional como EL PROCESO A JESUS de Diego Fabbri, DON JUAN EN EL INFIERNO (lectura de la escena del tercer acto de HOMBRE Y SUPERHOMBRE de Bernard Shaw) ambas dirigidas por Nilda González. Ella dirige también el homenaje a Juan Ramón Jiménez en 1957, montando JINETES HACIA EL MAR de J. M. Synge con traducción de Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí de Jiménez. En 1960, el Teatro Experimental del Ateneo participa en el Tercer Festival de Teatro Puertorriqueño con la obra CIELO CALDO de Emilio S. Belaval y la cual dirige Angel F. Rivera. En el Cuarto Festival participa con LA CARRERA de René Marqués con dirección de Alberto Zayas, en 1961.

En 1964, Pablo Cabrera dirige para la Institución, ABSURDOS EN SOLEDAD de Myrna Casas, quien es ahora, directora del Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño. Bajo su incumbencia, se han ofrecido conferencias ilustradas sobre los comienzos del Teatro Puertorriqueño, desde el S. XIX hasta el presente. La primera de las cuales en colaboración con Producciones Cisnes es:

CARMEN HERNANDEZ DE ARAUJO, PRIMERA DRAMATURGA PUERTORRIQUEÑA⁽²⁰⁴⁾ en noviembre de 1965, en conferencia ilustrada por Myrna Casas. También a principios de

ese año, Dean Zayas joven y entusiasta director graduado del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico y recién llegado de Estados Unidos con una Maestría en Teatro, inicia un Taller para Jóvenes Dramaturgos y dirige además, a fines del mismo año, LAS CRIADAS de Genet, para la misma agrupación.

En junio de 1967, se celebra la Primera Temporada de Teatro de Vanguardia, la que se hace posible por la gestión combinada del Instituto de Cultura Puertorriqueña y el Ateneo Puertorriqueño, respaldados por los fondos federales del Plan Johnson para las Artes (corrientemente conocido así, por haber sido creado bajo la presidencia de Lyndon B. Johnson.)⁽²⁰⁵⁾ Participan diferentes grupos de Puerto Rico con las siguientes obras: Teatro del Sesen-

ta con MILAGRO EN EL MERCADO VIEJO de Osvaldo Dragán y dirección de Dean Zayas; Alta Escena con FINAL DE PARTIDA de Samuel Beckett y dirección de Alberto Rodríguez; y Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño con REQUIEM PARA UN GIRASOL de Jorge Díaz y dirección de Myrna Casas.

En sus diecisiete años de vida, el Teatro Experimental del Ateneo ha facilitado montajes escénicos de obras locales y extranjeras, a diferentes grupos de teatro del Área Metropolitana, a bajo costo. Entre estos se han destacado, Alta Escena, Yukayeke, Academia de Arte Escénico Santo Domingo (Teatro Infantil), "The Little Theatre of Puerto Rico", Teatro de la Comedia, Theatron, etc. (Véase el apartado Perspectivas Futuras.)

d. Otras Agrupaciones de Teatro (1950)

A partir de 1950 más o menos surgen otras agrupaciones de teatro que junto a las ya mencionadas, siguen la lucha por subsistir.

En 1947 más o menos la compañía argentina de Pepita Serrador llega a la Isla y ofrece una corta temporada. En 1950 la visita José Tamayo con su compañía española Lope de Vega, trayendo un repertorio de obras españolas e internacionales. Viene en el grupo el actor Carlos Lenos. Además de las representaciones en teatro cerrado, ofrecen espectáculos al aire libre como el auto sacramental LA CENA DEL REY BALTASAR de Calderón de la Barca, en el parque Sixto Escobar en San Juan y en el Campus de la Universidad Católica de Ponce. Utiliza algunos actores puertorriqueños entre ellos a Gloria Arjona, Nilda Martínez, José Luis Marrero, Iris Martínez, etc. Estos dos últimos se unen a la compañía y con ésta recorren toda Hispanoamérica. Uno de los actores de la compañía, Esteban de Pablos, regresa a la Isla y realiza aquí labor teatral, desde entonces.

Por muy breve lapso de tiempo, 1949-1951 la compañía Teatro Español en América (TEA) es compuesta por talento nativo y organizada y dirigida por el director español refugiado, Cipriano Rivas Cherif, ya mencionado en la p. 83. Este, profesor visitante de la Universidad de Puerto Rico, ofrece una temporada de teatro en el Teatro Tapia, con obras como YERBA y LA CASA DE BERNARDA ALBA de García Lorca, ESQUINA PELIGROSA de Priestly, EL ALCALDE DE ZALAMEA de Calderón, etc. Entre su matrícula se cuentan los actores Raúl Dávila, Mona Martí, Walter Busó, Milagros Pablos, Gloria Arjona, Iris Martínez, María Judith Franco, Lydia Bohevaría, etc. y las españolas Amparo Villegas y Amparo Granell. En 1955 la actriz puertorriqueña Iris Martínez, acompaña a este director a México donde realizan una temporada teatral. Ambos acontecimientos, la Compañía Lope de Vega y el Teatro Español en América contribuyen también a enfatizar el naciente entusiasmo por el teatro. También por estos años y como resultado de ese entusiasmo, Emilio S. Belaval, Francisco Arriví y Cipriano Rivas Cherif entre otros, dan los primeros pasos para crear un Patronato de Teatro auspiciado por el Municipio de San Juan con el visto bueno de la Alcaldesa Felisa Ricón de Gautier. Pero el proyecto no pasó de las primeras reuniones.

Desde 1952 comparte la labor teatral del País, la declamadora dominicana Maricusa Ornes. A su llegada, establece la Academia de Arte Escénico Santo Domingo. Y con sus miembros realiza una constante labor de Teatro Infantil, realizado por niños. Cuenta con la colaboración de la escritora también dominicana, Carmen Natalia y con la maestra de pantomima, Magdalena Ferdinandy, austriaca residente en la Isla. Hasta 1961, realiza entre otras, producciones memorables como EL MILAGRO DE LA EPIFANIA, auto sacramental de Carmen Natalia en 1952, interpretado por los niños ciegos del Instituto Loafza Cordero y con la colaboración de algunas alumnas de la academia. Se presentan también LA CENICIENTA, LA BELLA DURMIENTE ambas en 1953 y BLANCA NIEVES Y LOS SIETE ENANOS en 1956, todas versiones originales de Carmen Natalia. LA BELLA DURMIENTE se repone en 1958 al aire libre en la plaza de Río Piedras del Area Metropolitana con motivo de la celebración de La Feria del Libro. EL JUGLARCILLO DE LA VIRGEN de José María Souvirón basado en un cuento medieval francés, es la primera pantomima que monta la academia bajo la dirección de Magdalena Ferdinandy en 1954 en el Teatro del Ateneo Puertorriqueño. Luego es televisada por WKAQ-TV.

En 1955 realiza la pantomima de Carmen Natalia: ESCENAS DEL VIA CRUCIS con alumnos de la Escuela de Sordomudos San Gabriel con voces de las alumnas de la academia y coros preparados por Amaury Veray, y presentada en el Teatro Tapia. Luego este espectáculo es realizado sólo con alumnas de la academia y se presenta seis años después frente a la Capilla del Cristo en San Juan en 1961. Luego es montado en el patio de la Alcaldía de Caguas y también en las escalinatas del Antiguo Convento de Porta Coeli⁽²⁰⁶⁾ en San Germán, en el mismo año. Las tres veces patrocina el Instituto de Cultura Puertorriqueña. RETABLO DE NAVIDAD se presenta en 1958 en los jardines de La Fortaleza, residencia del Gobernador de Puerto Rico, con colaboración musical de Héctor Campos Parsi. CUENTO DE LA CUCARACHITA VIUDITA de Luis Rafael Sánchez, primer premio del Certamen de Teatro Infantil del Ateneo Puertorriqueño, patrocinado por esta misma academia, se monta en 1960 con música de Jack Delano en el Teatro del Ateneo. Algunas de estas producciones montadas en el Teatro del Ateneo, se han realizado a beneficio de la remodelación de dicho teatro. Desde su fundación, Francisco Arriví ha prestado ayuda y asesoramiento técnico a la Academia de Arte Escénico Santo Domingo. Y las próximas actividades de ésta pasan a funcionar más tarde bajo Arlequín, nueva agrupación fundada también por Maricusa Ornes y de la cual se hablará en el apartado Nuevas Agrupaciones de Teatro.⁽²⁰⁷⁾

En 1956, otra agrupación teatral aparece con muy corta vida: Arte Teatral, fundada por Carmen Rosa Vidal y que monta con gran acierto en el Teatro de la Universidad, LA MUERTE DE UN VIAJANTE de Arthur Miller con

dirección de Angel F. Rivera. En 1957 produce LA PROSTITUTA RESPETUOSA de Sartre con dirección de Alberto Zayas. Esta obra recorre la Isla, montándose en los cines, con gran aceptación del público.

En 1957, Teatro Mundial, fugaz agrupación teatral compuesta por Ulpiano Rivera, Pedro Juan Hernández, Juan Alberto Rodríguez, etc., otorga medallas de oro a Hilda González y a Victoria Espinosa por labor realizada en bien del teatro puertorriqueño. También otorga medalla póstuma al recién fenecido actor, Ramón del Rivero (Diplo).

También otros grupos locales como el "Player's Inc." (Actores, Inc.), "American Theatre" (Teatro americano), etc. realizan montajes en inglés, destacándose el grupo del Colegio Robinson con la dirección escénica de Roberto Cox y dirección musical de Donald Thompson en comedias musicales como THE KING AND I (El rey y yo) de Hammerstein-Rodgers. "The Ramey Theatre Guild" (Corporación teatral de Ramey) de la Base Naval y Aérea del "Ramey Field" (Campamento de Ramey) en Aguadilla al Oeste de Puerto Rico, funciona con aficionados norteamericanos de las fuerzas militares estadounidenses destacadas allí. Se inicia en 1951 por el Club de Damas de aquel centro, bajo la presidencia de Sidney D. Grubbs, con la comedia JOHN LOVES MARY (Juan ama a María) de Norman Krassa. Con labor continua hasta hoy, ha presentado BORN YESTERDAY (Nacida ayer) de Garson Kavin, HAY FEVER (Fiebre del heno) de Noel Coward, ANTIICOMA de Anouilh, etc. En 1956 la agrupación formula su constitución escrita. (208)

Por más o menos 1954-1955 la televisora WKAQ-TV ofreció una serie de Telespectáculos que se suspendió por falta de auspiciadores. Contrario a la televisión en México que a la par con las telenovelas, todas las semanas se dan telespectáculos, ya sean auspiciados por las propias estaciones o por patrocinadores comerciales. Una última modalidad ha sido presentar telenovelas sobre el desarrollo histórico del País, como han sido LA TORMENTA (sobre Benito Juárez) y LOS CAUDILLOS (sobre el Padre Hidalgo). Las auspicia la ISSSTE, una agencia social del Gobierno, que trata así de balancear y superar la mediocridad de las telenovelas usuales y crear además, una conciencia e identidad nacional, más profunda aún de la que se tiene.

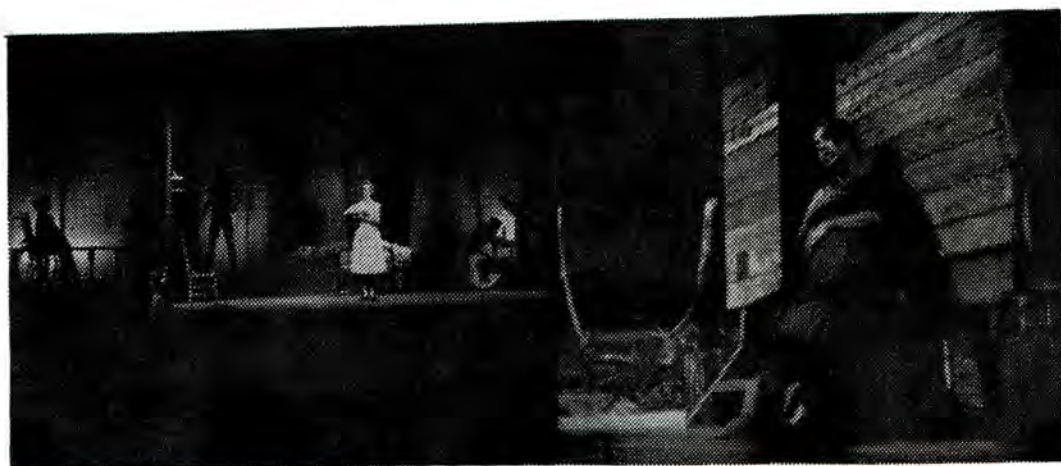
4. La efervescencia escénica: (1958)

a. El Instituto de Cultura Puertorriqueña (1955) (209a)

Los Festivales de Teatro Puertorriqueño (1958)

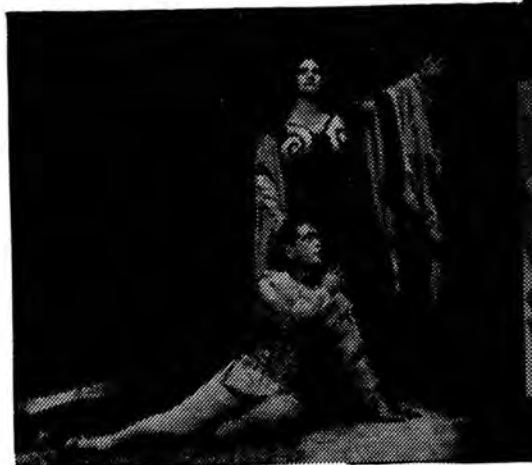
A partir de 1958 hasta hoy, se inicia una época de efervescencia en el quehacer teatral de Puerto Rico. En 1956, la Comisión asesora de Artes Teatrales, compuesta por Francisco Arrivi, Piri Fernández de Lewis, (209) Hilda González, Rafael Cruz Eméric, Angel F. Rivera y Gilda Navarra, somete al Instituto de Cultura Puertorriqueña (209a) el PROYECTO PARA EL FOMENTO DE LAS ARTES TEATRALES EN PUERTO RICO, trabajo que le había encomendado esa institución. En éste, después de evaluar la labor teatral en la Isla en las últimas tres décadas anteriores al proyecto, sugiere que se orga-

FESTIVALES DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO
Instituto de Cultura Puertorriqueña



LOS ANGELES SE HAN FATIGADO
de Luis Rafael Sánchez
Cuarto Festival, 1961
Dirección: Victoria Espinosa
Escenografía: Luis A. Maisonet

TIEMPO NUEVO de Manuel Núñez Ballester
Quinto Festival, 1962
Dirección: Leopoldo Santiago Lavandero
Escenografía: Rafael Rico Ray
Vestuario: Gloria Sides



CINCO O EL AMOR de Emilio S. Belaval
Quinto Festival, 1962
Dirección: José de San Antón
Decorado y Vestuario: Fernando Rivera



COOTEL DE DON NANI de Francisco Arvizu
Séptimo Festival, 1964
Dirección: Francis Santiago
Decorado y Vestuario: José María Tronco

nice una Comedia Nacional que bajo subsidio del Gobierno esté integrada por una Junta de Comisionados, una Compañía y una Academia. Recomienda además, la organización de festivales de teatros, concursos, subsidios a grupos particulares, etc. De primera intención la Asamblea Legislativa del País asigna sólo 20,000 dólares en vez de los 60,000 dólares esperados y con suma tan escasa para un proyecto tan vasto, la Junta Asesora de Artes Teatrales se decide por empezar sólo con los Festivales Anuales de Teatro Puertorriqueño (parte IV del plan), permaneciendo el resto del proyecto aún en vías de realizarse. (210)

Así en 1958 se inicia el Primer Festival Anual de Teatro Puertorriqueño (profesional), bajo la supervisión de la Junta Asesora de Artes Teatrales; de Ricardo Alegría, Director Ejecutivo del Instituto de Cultura Puertorriqueña y de Francisco Arrivi, director de la Oficina de Fomento Teatral del mismo Instituto. A partir de 1959, los Ballets de San Juan se incorporan a los Festivales de Teatro Puertorriqueño, cerrando cada temporada con creaciones originales. (210a)

En estos festivales participan actores, directores y técnicos profesionales. La escala de sueldos parte básicamente desde los 500 dólares asignados a cada dramaturgo y 500 dólares a cada director hasta disminuir en proporción a cada elenco (primeras figuras, secundarias, comparsas, etc.), diseñadores, técnicos y realizadores en general. Las obras presentadas las selecciona la Comisión Asesora de Artes Teatrales, ya sean inéditas o publicadas o que hayan sido representadas anteriormente, siempre y cuando que sean autores puertorriqueños y que tengan verdadero valor dramático. Los autores personalmente entregan sus obras y no anónimamente, como se hace en los concursos del Ateneo Puertorriqueño. Sería prudente, sin embargo que si lo hicieran anónimamente en obras inéditas. Y tanto para la selección de obras inéditas como de las ya publicadas o representadas, debería nombrarse un jurado calificador para cada año, como en los concursos del Ateneo. Eso sería una forma imparcial de controlar los celos e inconformidad de los dramaturgos cuyas obras no son seleccionadas y cuyos comentarios socavan la mejor intención de los trabajos a realizarse en cada festival. Además, habría así una constante renovación de criterio en cuanto al material seleccionado.

En ese Primer Festival se presentan cuatro obras: ENCRUCIJADA de Manuel Méndez Ballester, bajo la dirección de Leopoldo Santiago Lavandero; LA HACIENDA DE LOS CUATRO VIENTOS de Emilio S. Belaval, dirigida por Piri Fernández de Lewis; VEGIGANTES de Francisco Arrivi, dirigida por Nilda González y LOS SOLES TRUNCOS de René Marqués, dirigida por Victoria Espinosa. Cada obra se representa por un fin de semana, comenzando los jueves y terminando los domingos con dos funciones en ese día; no importa que la obra haya sido un éxito o no. Esto se ha seguido haciendo hasta hoy. Es una lástima que no se pudiera programar todo en tal forma que

las obras exitosas permanecieran en cartel por más tiempo. Si ya no en el mismo Festival, porque obstaculizarían las que vienen en camino, por lo menos que se dieran en una temporada fuera del festival, pero próximo a éste, para aprovechar la publicidad habida y que no se enfriaran los ánimos.

La prensa, la radio y la televisión se desbordan en comentarios sobre este Primer Festival de Teatro Puertorriqueño. Proninentes intelectuales locales, se unen con ensayos de exégesis. Entre ellos Enrique Laguerre dice:

"Qué duda cabe; hay un teatro nacional puertorriqueño. Cada obra presenta un aspecto distinto de la vida puertorriqueña; cada obra plantea un caso de conciencia diferente; cada obra es un nudo en la garganta; hay una vida puertorriqueña que busca comprensión." (211)

Y Arrivi afirma:

"Es significativo que en las cuatro obras se revele un afán de legitimar la verdad de la conciencia, o sea, la voluntad de ser, sobre las circunstancias que denigran. Viértelo *EXCRUCIJADA* con pesimismo; *LA HACIENDA DE LOS CUATRO VIENTOS* con sentido de trascendencia histórica; *VEGICANTES* con fe en el poder de la comunicación; *LOS SOLES TRUNCOS* con ciega esperanza en la pasión purificadora, no se puede negar que en las cuatro late parecida urgencia de par-tear a claridad un espíritu puertorriqueño que forcejea como nunca en un laberinto de graves problemas." (212)

Analizando las posibilidades de este Primer Festival, a la luz de la reacción entusiasta del público y de la prensa, Arrivi enjuicia también, además de las obras presentadas, la realización de intérpretes y técnicos. Recoge varias opiniones del auditorio que dan la tónica y trascendencia del acontecimiento.

"Tres espectadores me afirmaron casi en sucesión: el primero aún escéptico, pero conmovido: 'El pollito rompió el cascarón.'; el segundo, imponiéndose la serenidad de la razón: 'Se puso una pica en Flandes.'; el tercero, sobrecogido por el ritmo de los estrenos y el despliegue de talento, con entusiasmo desbordado: 'se ha roto una capa polar de siglos.' " (213)

El entusiasmo y el respaldo del público ha hecho posible que hasta hoy se hayan celebrado once festivales en el Teatro Tapia de San Juan. (210a) Las obras presentadas, son editadas por el Instituto de Cultura en volúmenes anuales en los cuales se recogen los textos de las obras y material ilustrativo de diseños y fotografías de los montajes, quedando así prueba documental de cada uno de los festivales.

En el Seminario de Teatro Hispanoamericano que imparte Carlos Solórzano en el Departamento de Arte Teatral de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y al cual asistí, se planteó la interrogante de: ¿Cómo y por qué se pueden estrenar varias obras de teatro anualmente en Puerto Rico? Se le llamó "ceremonia nacionalista" que en muy pocos países hispanoamericanos la hay. Al estudiarse la fenomenología de estos festivales se llegó a la conclusión de que dan la tónica de nuestro tiempo ya que la fenomenología de Puerto Rico corres-

ponde a lo actual. La búsqueda de la salvación por suicidio, el problema de la dependencia y el ir a París, Nueva York, etc., es el tránsito en busca del cielo prometido. ¿En qué medida se propicia que Puerto Rico pueda expresar esto? ¿Es la causa la pequeñez de territorio, la dependencia de Estados Unidos, etc.? (214)

Creo yo que la contestación si la hubiere, estaría en la condición psicológica y sociológica del ente puertorriqueño, a la luz de su conformación como individuo y como pueblo. Esas condiciones peculiares hacen posible una fenomenología especial que no impide que se traduzca en ese éxodo bíblico en busca de sí mismo. Así he tratado de explicármelo a mí misma como parte integrante de esa fenomenología territorial y espiritual en el apartado Epoca y Situación Geográfica (Confrontación psicológica y social, p. 29 y Problemática del Vernáculo, p. 35). Y categóricamente lo confirma la enorme afluencia de público a los Festivales de Teatro Puertorriqueño (público de todos los estratos sociales y políticos); lo que rara vez ocurre en las representaciones regulares de teatro.

Primer Seminario de Dramaturgia (1961)

En 1961 el Instituto de Cultura Puertorriqueña celebra su primer Seminario de Dramaturgia en San Juan. Sobre el cual, Ricardo Alegría, Director Ejecutivo del Instituto de Cultura Puertorriqueña, dice:

"Es innegable la influencia que ha tenido el Festival en el movimiento teatral de Puerto Rico en los últimos años: se han celebrado cinco festivales consecutivos, presentándose en ellos un total de veinte obras, de las cuales doce han sido estrenos. Nuestra producción dramática necesitaba, sin embargo, otros estímulos, y por ello decidimos convocar a una reunión en que los escritores puertorriqueños (dramaturgos, ensayistas, críticos) se juntaran con autoridades en teatro de Hispanoamérica, Europa y Estados Unidos, para valorar la obra realizada e intercambiar ideas y experiencias sobre la producción dramática.

La reunión pudo felizmente lograrse, y aunque desafortunadamente, no pudo asistir a la misma, la persona designada para representar a los Estados Unidos, tuvimos el privilegio de tener por huéspedes a tres figuras internacionalmente reconocidas en el campo de la literatura teatral, los señores Juan Gurrero Zamora, Alfredo de la Guardia y Carlos Solórzano, representantes, respectivamente, de España, Argentina y México." (215)

Colaboran también en el Seminario figuras del País como Ricardo Alegría, autor de la cita anterior, Francisco Arrivi, Hilda González, Manuel Méndez Ballester, Piri Fernández de Lewis y Emilio S. Belaval. Los trabajos y resultados de este seminario los recoge Francisco Arrivi en el libro EL AUTOR DRAMÁTICO (Primer Seminario de Dramaturgia).

Los Festivales de Teatro Internacional (1966)

Ricardo Alegría, escuchando numerosas peticiones de que se montaran obras de creación internacional y consciente de que el contacto con ellas

sería de gran beneficio para los dramaturgos locales, así como para el público en general, sugiere la celebración de Festivales de Teatro Internacional que den ayuda a grupos teatrales meritorios. La Junta Asesora de Artes Teatrales aprueba la idea y encomienda a la Oficina de Fomento Teatral, la realización del Primer Festival de Teatro Internacional que se inicia en 1966. Con la diferencia esta vez de que el Instituto aporta un subsidio de 2,000 dólares para cada grupo de teatro y estos se procuran el resto, aproximadamente el 50% del costo de la producción: la taquilla queda de parte de los grupos productores así como cualquier donativo de la Empresa Privada. Hasta ahora se han presentado 25 obras, total de los tres Festivales de Teatro Internacional llevados a cabo hasta ahora bajo ese sistema, sin pérdida para los productores. (14 producciones en San Juan y 11 escogidas de las mejores de los Festivales de Teatro Puertorriqueño para llevarse todas al Festival de Teatro de Ponce del cual hablaré en la próxima página.) En esa forma y por primera vez, la clase teatral cobra conciencia de su potencialidad industrial. (216)

En ese Primer Festival de Teatro Internacional, se montan LAS BRUJAS DE SALEM de Arthur Miller dirigida por Myrna Casas (Producciones Cisne); EL AMOR DE LOS CUATRO CORONELES de Peter Ustinov, dirigida por Alberto Zayas (217) (Teatro El Cemf); LA CASA DE LOS SIETE BALCONES de Alejandro Casona dirigida por Andrés Quiñones (Teatro Yukayeke y LA ZORRA Y LAS UVAS de Guillermo Figueiredo (La Comedia Puertorriqueña). Y al igual que en los Festivales de Teatro Puertorriqueño, los Ballets de San Juan cierran también cada temporada, pero con un repertorio internacional. Para el Tercer Festival de Teatro Internacional, se unieron dos grupos más a los ya mencionados: El Teatro del Sesenta con UN TRANVIA LLAMADO DESEO de Tennessee Williams dirigida por Dean Zayas y Alta Escena con QUIEN LE TEME A VIRGINIA WOOLF de Edward Albee dirigida por Alberto Rodríguez.

En su mensaje al Primer Festival de Teatro Internacional, Ricardo Alegria, explica la posición del Instituto de Cultura respecto al teatro puertorriqueño:

"Debido al carácter especializado del Instituto es natural que se haya puesto particular énfasis en el desarrollo de la dramaturgia en el país, mediante el estímulo dado a nuestra producción dramática con los Festivales Anuales de Teatro.... Hemos llevado a cabo esta obra reconociendo que ella constituye nuestra principal responsabilidad para con el Teatro, máxime cuando otras instituciones del país, como la Universidad de Puerto Rico, el Teatro Escolar del Departamento de Instrucción Pública, la Radioemisora WIPR y otras agencias oficiales patrocinan la presentación en Puerto Rico de obras de repertorio teatral internacional. Igual misión han estado cumpliendo la mayor parte de los grupos de teatro profesional o aficionado activos en él durante los últimos años. A este respecto es indicativo el hecho de que de 64 obras presentadas en la zona metropolitana de Puerto Rico en el año 1964, sólo 10 de los autores representados eran nacionales, y los 43 restantes eran exponentes,



TEATRO MUNICIPAL TAPIA Y TEATRO LA PERLA

MUERTE Y RESURRECCION DE DOS TEATROS HISTORICOS

Luego de utilizar por tres siglos atrios, plazas, calles y patios a los fines de la representación escénica, la afición teatral de San Juan, al influjo simultáneo de un reformismo ilustrado y una beneficiante economía, se inspira a luchar por la construcción de una planta escénica digna de la ciudad capital de Puerto Rico. De esta lucha, descrita por Emilio J. Pasarell en su libro *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico*, se fragua en 1832 la estructura neoclásica española del llamado hasta 1950 Teatro Municipal y desde entonces Teatro Municipal Alejandro Tapia y Rivera.

Por vía parecida, con una impresionante columna corintia sobre el corazón mismo de la criolla y aleonada ciudad de Ponce, se abre el Teatro La Perla en 1854 a la marea de un crecimiento artístico y político que habría de convertir a la villa del Río Portugués en capital del puertorriqueñismo pugnantemente entraña dentro de la Madre Española.

Ambos teatros, polo el primero de la zona norte del país, polo el segundo de la zona sur, crecen en significado cultural e histórico a lo largo, lo ancho y lo profundo del siglo XIX cuando toma relieve la conciencia peculiar del hombre puertorriqueño. Se da en el seno de las salas escénicas una progresiva reclamación, por parte del pueblo, de su autonomía nacional tanto en el orden artístico como en el político. Alejandro Tapia y Rivera, habitante criollo de plaza fuerte, "disfraza" el problema de la libertad en los dramas que escribe, a veces inútilmente, para el Teatro Municipal de San Juan. Morell Campos compone zarzuelas de tema puertorriqueño para la época en que Baldríoty de Castro iza la bandera del Partido Autonomista en el mismísimo escenario del Teatro La Perla.

La fuerte corriente escénica española, una de las raíces cuatro veces seculares de la cultura puertorriqueña ha de manifestarse con vigor extraordinario hasta entrado el siglo XX, específicamente hasta las proximidades del año 1936 cuando estalla una guerra civil en el país progenitor, separado de cuerpo pero no de alma de su hija Borikén. Sobre esta corriente surgen compañías dramáticas sanjuaneras y ponceñas, intérpretes de vez en cuando de autores como Salvador Brau, Luis Lloréns Torres y Carlos M. Carreras quienes intentan una caracterología nacional y con ello afirman la existencia de una nacionalidad puertorriqueña.

El año 1918 resulta trágico. Un terremoto destruye violentamente el Teatro La Perla, mutila a Ponce y desquicia la polaridad teatral de la zona sur del país ya con carácter propio dentro de las características genéricas de lo puertorriqueño; aplasta el contacto con un agente tan poderoso de cultura como lo es la representación escénica. Ponce siente devastado su ánimo artístico.

El Teatro Municipal de San Juan continúa en pie, se anima durante la década de los treinta, llega a reflejar el alba de un movimiento teatral puertorriqueño con raíces en las escuelas superiores y tronco en el Ateneo, pero languidece a partir de la Guerra Civil Española y durante la Segunda Guerra Mundial. Hacia 1948 se convierte en almacén de almidón. Se propone hasta el destruirlo a pesar de que la ejemplar voluntad ciudadana de Ponce ha erigido nuevamente el Teatro La Perla (1941) y reclama que se le insufla vida. Hay un momento de parálisis, de muerte teatral.

El teatro La Perla se alza como un elefante blanco estatuario. El interior del Teatro Municipal de San Juan, del llamado estilo de herradura, se desmorona a la manera de los caserones carcomidos de Edgar Allan Poe.

En pugna heroica contra esta necrosis se gesta un movimiento teatral que conforma en Ponce bajo los nombres de Compañía del Sur, Farándula Estudiantil de la Escuela Superior, Compañía de Raúl Gándara; en San Juan se llama primero Club Dramático del Casino de Puerto Rico, luego, al trasladarse al Ateneo, Asociación Dramática de Teatro Popular "Areyto". De fondo vive una exponente de la "comedia de arte antillana", la Farándula Bohemia.

El impulso se sumerge, parece apagarse para surgir nuevamente en el Teatro Universitario, la Sociedad General de Actores, Tinglado Puertorriqueño, La Comedia-Estudiantil Universitaria, Teatro Español de América, Teatro Nuestro, Teatro Experimental del Ateneo, Arte Teatral, Círculo Operático, los Festivales de Teatro Puertorriqueño, La Máscara, Teatro Incorporado, Alta Escena, Compañía de Esther Sandoval, Tramoya, Academia de Arte Escénico Santo Domingo, Arlequín, Teatro de la Comedia, Teatro el Coqui, Teatro El Cemi, Producciones Cisne, Teatro Yukayke, La Comedia Puertorriqueña, Teatro Escolar, Teatro de la Administración de Parques y Recreo, Teatro de los Seis, Teatro del Sésenta, Compañía Puertorriqueña de Zarzuela, Theatron, Teatro de la Tierrauca, Amigos del Teatro Español, Festivales de Teatro Internacional, Tablado Puertorriqueño. Habría que nombrar compañías de teatro en inglés: Little Theater Workshop, International Theatre, Entertainment, Associates, Children's Theatre. Habría que nombrar el Colegio del Sagrado Corazón, las Academias del Sagrado Corazón y el Perpetuo Socorro, el Colegio Puertorriqueño de Niñas. Habría que nombrar compañías de baile: Ballets de San Juan, Ballet de Lottie Tischer, Ballet Infantil de Irene y Vance Mac Lean, Compañía de María Teresa Miranda, Teatro de la Danza.

Puntos culminantes del movimiento iniciado en la década de los treinta lo son Areyto quien formula una dramaturgia nacional y una reforma técnica, el Teatro Universitario a través del cual se establece una academia de arte escénico, los Festivales de Teatro Puertorriqueño y Teatro Internacional, ambos patrocinados por el Instituto de Cultura Puertorriqueña los cuales ponen en función íntegra, sobre una base de profesión, a la clase teatral de país, mientras Teatro Escolar organiza la producción escénica en la escuela elemental y la superior y crea, por demás, un mini-teatro de marionetas que llega a los rincones más apartados del Borikén, incluso a solitarios rincones del archipiélago como culebras y Vieques.

El Teatro Municipal de San Juan, salvado de la destrucción física en 1948 por un comité de emergencia compuesto por Felisa Rincón de Gautier, José S. Alegría, Vicente Géigel Polanco, Emilio S. Belaval, Juan Luis Márquez, Julio Marrero y quien suscribe, se reinaugura en 1950 con La Cuarterona, drama de Alejandro Tapia y Rivera, autor puertorriqueño cuyo nombre pasa a ser el de la histórica sala de representación. Fluctúa su actividad entre escasa o ninguna, pero poco a poco comienza a sentir la vida del gran movimiento teatral que encuentra su areyto mayor en los Festivales de Teatro Puertorriqueño. Llega un día en que se disputarán sus racionadas fechas incontables

Por Francisco Arrivi

productores de la clase teatral que ha podido desarrollar tanto una dramaturgia nacional como ilustrar la antología internacional de la literatura escénica.

El año de 1966 es de resurrección total del Teatro Tapia. Un Festival de Teatro Puertorriqueño, dos Festivales de Teatro Internacional, una Temporada de Teatro Lírico-Musical y una Fiesta de la Canción Puertorriqueña con representaciones folklóricas lo atestiguan con prueba indudable. El público afluye, gran parte de las veces, abarrotadamente. Se aclama por otro teatro de la zona metropolitana que comparte la vida desbordante del resurrecto Teatro Municipal Alejandro Tapia y Rivera, estrangulador ya de su propia vitalidad.

En la distancia se siente al Teatro La Perla, mudo frente a una gran zona poblacional de Puerto Rico, alejados detrás de su columna corintia, como una Bella Durmiente. La clase teatral puertorriqueña se lanza a rescatarlo porque siente, por razones históricas y artísticas, que merece, al igual que el Teatro Tapia, que se le insufla la vida que ha motivado la construcción de un teatro mayor en Mayagüez y el planeo de otro en Aguadilla, amén de teatrinos en Fajardo, Manatí, Vega Alta y Quebradillas.

Se lucha en el Instituto de Cultura Puertorriqueña, en la Administración Municipal, el Centro Cultural y la Cámara Junior de Ponce por un Primer Festival de Teatro de la gran ciudad del sur que como el Primer Festival de Teatro Puertorriqueño ponga en movimiento un gran ánimo escénico tendiente a establecer un nivel de teatro profesional sobre los niveles académicos de Teatro Escolar y el Teatro Universitario.

La noche del sábado, 4 de febrero de 1967, la ciudad desborda en el histórico ámbito del Teatro La Perla. Rinde un cálido homenaje de aplausos a los representantes de la clase teatral a quienes toca interpretar a Bienvenido, Don Goyito comedia satírica, inspirada en un personaje tomado del folklore y la realidad, el jibar, esencia corazón adentro de la puertorriqueñidad. El sábado, 11 de febrero, la ciudad vuelve a llenar el Teatro La Perla, esta vez con la pura venta de boletos en taquilla. Presencia conmovida a Vejjantes, drama inspirado en un personaje del folklore y la realidad también, el de la abuela negra escondida por las descendientes pseudo-blancos, situación vivida repetidas veces en la zona costera del país.

Es hora de resurrección, no con fuerza del exterior, sino con la del interior las que progresivamente, a partir de la década de los treinta, se han hecho cargo de instituir un teatro nacional y una ilustración de la antología escénica internacional a la vez que una reforma técnica.

Con la resurrección del Teatro La Perla se restituye la histórica y fructífera bipolaridad teatral de la zona norte y la zona sur de Puerto Rico. Hoy, merced a la voluntad de autores, directores, actores, escenógrafos, figurinistas, iluminadores, maquillistas, tramoyistas, exégetas y publicistas (hijos del país o arraigados en él) se siente una potente vida en dos históricos teatros que ayer quedaron postrados de muerte tal y como si hubiera comenzado la muerte misma del país puertorriqueño. ¡Que se eternice la resurrección!

(Reproducción de SABATINO)

de los clásicos europeos de la antigüedad y del siglo XVI; de autores recientes como García Lorca, Casona, Eliot, Priestly, de contemporáneos de la talla de Ionesco, Beckett, Albee y Jean Genet.

Afirmar que en Puerto Rico no se le ha dado la debida importancia al teatro internacional es negar la obra que para su divulgación han venido llevando a cabo la Universidad, el Teatro Experimental del Ateneo y grupos teatrales como Little Theatre, Teatro Internacional, Alta Escena, Ciano, Theatron, La Máscara, Teatro del 60 y otras agrupaciones. Es negar así mismo el apoyo que a muchas de estas entidades especializadas en teatro internacional ha venido dando en los últimos años el Instituto de Cultura mediante ayuda económica, asesoramiento técnico, préstamos de vestuario, utilería y equipo, así como de locales y otros medios para realizar sus ensayos y producir la escenografía.

Estamos seguros del éxito de este nuevo Festival de Teatro, que no se enfrentará, como el Festival Anual de Teatro Puertorriqueño, con la dificultad de hacer un teatro de estrenos, y que contará con la ventaja de ofrecer al público obras que han triunfado ante los exigentes públicos de Europa y América." (218)

Anteriormente, los Festivales de Teatro Puertorriqueño e Internacional se habían limitado al Area Metropolitana, pero a partir de 1967 se han extendido al Sur de la Isla, debido al Plan de Teatro Profesional - 1966, sometido por la Oficina de Fomento Teatral y el cual propone el montaje de temporadas escénicas de alta calidad en las cabeceras de distritos a medida que los Centros Culturales de los mismos dispongan de teatros propios para tales espectáculos. Es la ciudad de Ponce, la primera en responder al plan, ya que posee el histórico teatro La Perla. Con el esfuerzo combinado del Instituto de Cultura, del Departamento de Instrucción Pública, la Administración Municipal, el Centro Cultural y la Cámara de Comercio Junior de la ciudad, se consigue asignación legislativa para dotar de equipo luminotécnico y tramoya, a la sala de representación. (219)

Se instituye así el Primer Festival de Teatro de Ponce, en el cual se presenta una selección de las mejores obras de los Festivales Puertorriqueños e Internacionales. Se sigue el mismo sistema económico que se usa en los Festivales Internacionales. A partir de entonces son tres los festivales profesionales y anuales que se celebran en la Isla. En el Festival Puertorriqueño, la producción queda enteramente de parte del Instituto. En los otros dos, se sigue el procedimiento mencionado en la p. 98.

En el año natural de 1967 se logra promover una taquilla aproximada de 180,000 dólares con una inversión de 100,000 dólares en total. (220) Lo que demuestra que aunque el Instituto de Cultura no persigue fines pecuniarios, un sistema bien organizado puede redundar en buenas ganancias.

Otras actividades teatrales del Instituto de Cultura Puertorriqueña

Aparte de los Festivales de Teatro, el Instituto ha llevado a cabo otras actividades teatrales. Ya desde 1959, Georgina de Uriarte

aotriz y directora teatral argentina, de paso por Puerto Rico, había preparado el Tablado del Coquí, que auspiciado por el Instituto llevaba poemas, dramatizaciones, romances y folklore español hispanoamericano a todos los pueblos de la Isla. Nótese el sugestivo título que emplea el nombre de la rana autóctona del País y de la cual se hablará en el apartado La obra dramática de René Marqués en el análisis de LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO en la Segunda Parte. En 1959 también se inicia El Cemí que ofrece poesías dramatizadas bajo auspicios del Instituto, en las plazas de recreo de la Isla y que luego se dedicará a la tarea dramática por entero. Tarea sobre la cual se habla más adelante en el apartado Nuevas agrupaciones de Teatro en esta misma Primera Parte, p. 115.

Desde que el grupo fundado por Emilio S. Belaval en 1940 adopta el término Areyto hasta diecisiete años después que el Teatro Yukayeke⁽²²¹⁾ se inicia en 1957 y el Teatro El Cemí⁽²²²⁾ en 1959 y el grupo Teguar⁽²²³⁾ monta TIEMPO MUERTE de Méndez Ballester en Caguas en 1960 y el grupo Bohío Puertorriqueño⁽²²⁴⁾ anuncia una temporada teatral en 1967, es que se vuelven a utilizar términos locales en la creación artística con el estímulo de la investigación y el enaltecimiento de lo autóctono por parte del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

También en 1963 el Instituto auspicia dos obras en un acto del puertorriqueño Cesáreo Rosa Nieves, que bajo la dirección de Myrna Casas se llevan a varios Centros Culturales. Es el primer intento de llevar obras completas a estos centros que auspicia el Instituto por todo el País. Fueron estas obras: EL HUESPED DEL MAR y FLOR DE AREYTO.

Pero en la actualidad y con ayuda Federal⁽²²⁵⁾ el Instituto ha podido auspiciar por ejemplo, el Festival de Teatro de Vanguardia del Ateneo Puertorriqueño en 1967, como se dijera en la p. 95. Ha podido aumentar también su ayuda a un número mayor de agrupaciones teatrales, como El Cemí, ahora como agrupación teatral, Arlequín Inc., Producciones Cisne, La Comedia Puertorriqueña, etc. las que se están desplazando hacia el interior de la Isla, ofreciendo representaciones en los Centros Culturales de cada pueblo.^(225a) Por ejemplo, el grupo Teatro Nuestro llevó últimamente por una temporada, la obra de René Marqués, LOS SOLES TRUNCOS con dirección de José M. Lacomba a dichos Centros Culturales. Ha sido la primera obra completa, auspiciada por el Instituto, que ha rotado por esos centros. (Ya antes en 1966, se habían llevado escenas de la misma, por el grupo La Comedia Puertorriqueña bajo la dirección de Pablo Cabrera.)

Ya se anuncia para próximamente la inauguración de un teatro en la ciudad de Mayagüez al Oeste, con lo que se espera que se instituya allí otro Festival como el de Ponce. Empieza así a cumplirse parte de los planes originales del Proyecto para el Fomento de las Artes Teatrales en Puerto Rico.

En el apartado Perspectivas Futuras de esta tesis, expongo algunas recomendaciones y sugerencias con la mejor intención de complementar los trabajos de la Oficina de Fomento de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

b. El Teatro Escolar (1961)

En relación con el Teatro Escolar, muy poco habían hecho las autoridades pertinentes, hasta el presente. Ya en 1888 Eugenio María de Hostos, había escrito para ser representadas en su hogar, mientras estaba en Santo Domingo, ¿QUIEN PRESIDE?, EL CUMPLEAÑOS y LA LLEGADA DE LA GUAGUA.⁽²²⁶⁾ Descontando las dos Compañías Infantiles de Zarzuela de Jiménez en 1894 y la de Joaquín Ferrer en 1895 compuestas por niños, pero con repertorios para adultos, según se indicara en la p.66, había también desde principios del S. XX, diferentes compañías infantiles como el Grupo Infantil de Leonor Agraít en San Germañ en 1904; la Compañía Infantil Boricua de Félix M. Boada con Joaquín Burset y que representaba en el teatro del Parque Borinquen en Santurce en 1907; la Troupé Infantil San Rafael de Yauco con Amalia Agostini en 1908 y la Compañía Infantil Aguadillana en 1919.⁽²²⁷⁾ En 1906 existe la Gira Artística Escolar de Guayama y de 1910-1912 ya existe el Club Dramático de la Escuela Superior de Ponce.⁽²²⁸⁾

En 1919 se había presentado en un pasadía en Santurce, LA MUÑECA DE ORO de Matías González García⁽²²⁹⁾ y en 1929, Juan B. Huyke escribe DÍA DE REYES y ABUELO Y NIETO.⁽²³⁰⁾ Pero todos estos intentos de teatro infantil se hicieron sin ninguna organización fija como las establecidas por La Comedieta Universitaria y la Academia de Arte Escénico Santo Domingo, por ejemplo y de las cuales se habló en las pp. 85 y 97 respectivamente.

Entre esos grupos infantiles sobresalen los alumnos del Instituto de niños ciegos Loaíza Cordaro quienes con la colaboración de la Academia de Arte Escénico Santo Domingo, montan como ya se indicó anteriormente, EL MILAGRO DE LA EPIFANIA de Carmen Natalia, en 1952. Más o menos para esa misma fecha, Andrés Quiñones, Ethel Ríos, Lydia Vientós y José M. Lacomba, fundan la Compañía de Muñecos (teatro de marionetas) con LAS AVENTURAS DE JUAN BOBO, basadas en cuentos folklóricos del País. El Liceo Puertorriqueño escenifica a PLATERO Y YO de Juan Ramón Jiménez bajo la dirección de Piri Fernández de Lewis, en 1957.

La creación local de Teatro Infantil cuenta con dramaturgos como Cesáreo Rosa-nieves con LA CAMPESINA EN PALACIO; Isabelita Freyre de Matos con EL COLIBRI Y LA FLOR; Luis Rafael Sánohez con CUCARACHITA VIUDITA; Esther Feliciano Mendoza con LA NAVIDAD DEL POMARROSAL y FANTASIA DE NOCHE DE REYES; Flavia Lugo de Marichal con EL AMIGO DUENDE y otras más que me ha sido imposible reunir. También José M. Lacomba prepara una antología de obras originales de sus discípulos de Arte Dramático de la Escuela Superior de la Facultad de Pedagogía de la Universidad de Puerto Rico. En el pueblo de Quebradillas al Norte, se destaca

Julio Rafael Cordero Avila con su Teatro de Guifol y Teatro Infantil, en constante labor desde 1959 hasta el presente. En San Juan, el "Children's Theatre of Puerto Rico (Teatro Infantil de Puerto Rico) también realiza labor teatral desde 1965.

En cuanto al Teatro Escolar en sí y sin respaldo oficial alguno todas las escuelas del País, públicas y privadas han hecho una enconiable labor anónima, pero cuyo esfuerzo se ha perdido por años, por falta de una organización central. Por varias décadas se destaca la labor de la Escuela Superior Central que desde 1907 bajo la dirección de Caroline Field, monta la opereta en inglés CINDERELLA IN FLOWERLAND (La Cenicienta en el País de las Flores). Y luego en continua labor con obras como EL PUÑAL DEL GODO de Zorrilla, EL GENIO ALEGRE de los Quinteros, etc. se destacan figuras posteriores del mundo teatral como Amalia Agostini como maestra y los entonces estudiantes Emilio S. Belaval, Blanca de Castejón, Fernando Cortés, Caridad Bravo Adams, Ismael Casalduc, etc. Panorámicamente se recuerda la obra DON JUAN TENORIO de Zorrilla en 1923, (231) LOS INTERESES CREADOS de Benavente con Amalia Agostini y su grupo en 1932 y LA MALQUERIDA del mismo autor montada por el Círculo Alejandro Tapia y Rivera en 1935. De este último año hasta 1942 se lleva a cabo una fructífera actividad operática en esta escuela. Bajo la dirección del alemán Dwight W. Hiestand, profesor de música, se realizan LUCIA, AIDA, EL TROVADOR, RIGOLETTO, LA FLAUTA MÁGICA, etc. Se da a conocer así la soprano coloratura puertorriqueña, entonces estudiante de Escuela Superior, Graciela Rivera, que luego se destacará en el extranjero.

Más adelante y de tarde en tarde, se conocen otras representaciones de esa misma escuela, con grupos como el Club de Sociología, el Círculo Dramático (con DOÑA CLARINES de los Quintero y SALOME de Oscar Wilde en 1947 ambas); el Círculo Dramático (con EL CELOSO Y SU ENAMORADA de Max Aub y FANTASIA CHINA de Don Totheroth en 1961, ambas dirigidas por Johnny Cossío). (232)

El Club Dramático de la Escuela Superior de Ponce al Sur de la Isla, estrena de Francisco Arrivi (puertorriqueño) EL DIABLO SE HUMANIZA y CLUB DE SOLTEROS en 1940. Y en San Juan, el Colegio del Perpetuo Socorro des-cuella en continuas representaciones, especialmente en zarzuelas y comedias musicales de 1951-1960. Y el Círculo Hispánico del Colegio San José en Río Piedras estrena de José Luis Maldonado Vivas, MORIAN SONRIENDO en 1951, autor puertorriqueño. En ese mismo año, Oneida Rivera dirige LA ZAPATERA PRODIGIOSA de Garfía Lorca, para la Escuela Ciudad Nueva de Hato Rey; y Gloria E. Burgos dirige la misma obra para las escuelas públicas de Caguas. En 1947 ya hay un Club Dramático en Naguabo y en Juncos. En 1950 otro en Vega Baja, que representa un arreglo del FAUSTO de Goethe; y en

1951, *EL REY MIDAS* de John Lyly, con adaptación de José Luis Martín. En 1958 se monta *JUANA DE ARCOS* (no se indica autor), en la escuela Sta. Rosa de Bayamón, ⁽²³³⁾ interpretando el papel de Juana, la estudiante Marga Santiago, que luego se destacará en el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico.

Merece especial mención el Teatro Experimental Acosta, grupo de la Escuela Intermedia del mismo nombre, en San Juan, montando pasos y farsas antiguas, entre las que se destacan *EL BOTICARIO* de Bretón de los Herreros y *LA FABLILLA DEL SECRETO BIEN GUARDADO* de Casona. Sobresalen, el entonces adolescente Luis Rafael Sánchez, hoy talentoso dramaturgo y cuentista; y el actual director de Alta Escena, Juan Alberto Rodríguez y Pedro Juan Hernández.

También en San Juan, Irene y Vance Maclean desde hace años han organizado el Baby Ballet en el que escenifican bailables narrativos con niños menores de siete años, como el *SOLDADITO DE PLOMO* y *EL CIRCO*. ⁽²³⁴⁾

Algunas de las compañías extranjeras que llegan al País traen de vez en cuando Teatro Infantil en su repertorio, como La Lope de Vega en 1950 y la de Alejandro Ulloa en 1953. En dos temporadas en 1954 y 1956, las Marionetas de Salsburgo traen el maravilloso espectáculo de *EL MAGO DE OZ*, *LA BELLA DURMIENTE*, etc. También en ese último año, viene una compañía italiana de Marionetas, Los Pupi. La suramericana Lily Alvarez Sierra por mucho tiempo permanece en la Isla presentando espectáculos infantiles en la década del 50. Y el grupo Talfa de Elba María y Luis A. Negro, suramericanos también, hacen Teatro Infantil en 1957.

Todos estos esfuerzos diseminados por aquí y por allá no logran atención oficial alguna hasta que en 1961, Leopoldo Santiago Lavandero ⁽²³⁵⁾ somete al entonces Secretario de Instrucción Pública, Cándido Oliveras, un plan de cinco años para la organización de un Programa de Teatro Escolar. ^(235a) Véase la gráfica del Plan de Organización 1967-68, incluida.) El Secretario aprueba el proyecto y nombra director del mismo a su creador. Desde entonces, el arte teatral viene a formar parte del currículo escolar de toda la Isla.

Consciente de que un teatro nacional no puede realizarse de la noche a la mañana y de que es por las raíces que puede iniciarse el proceso encominado a lograrlo, Leopoldo Santiago Lavandero ha puesto su vasta experiencia teatral al servicio de la escuela de Puerto Rico. Su programa funciona con fondos insulares y con fondos federales. ⁽²³⁶⁾ Todo el plan se lleva a cabo mediante la supervisión directa de la Oficina Central la que asesora y ayuda a los diferentes distritos escolares. Esta consta de un Director General que es el propio Santiago Lavandero y un Super-

visor General, que es Antonio Frontera.

En muchas Escuelas Elementales (primarias), Intermedias (secundarias) y Superior (preparatoria), se han preparado espacios escénicos para el quehacer teatral. Con el propósito de hacer mucho con poco, se han trazado planes que permitan adaptar desde un comedor escolar a un salón de espacio amplio, hasta una cancha de "basket-ball" (baloncesto), etc., mediante un sistema de carpa y equipo de escenario y asiento, fácilmente desmontable, (237) aunque todavía no se han podido llevar a cabo en su totalidad. En un informe presupuestal de 1966-1967, se detallan planes, muchos de los cuales están ya en vigencia.

"Diseño de varias formas de teatros escolares que recoja las ideas ensayadas y experimentadas en el que se construyó en Carolina, y en el que construyó la Ford Foundation con diseño de Chester Nagel. Es el propósito ensayar con variantes de formas que hagan uso de los espacios que pueda tener la escuela, como por ejemplo la conformación inclinada del terreno produciendo un tipo de teatro griego, o el patio central rodeado de salones que produzca un tipo de teatro corral español o uno de redondel moderno (que es el más primitivo y el más puramente nuestro, el Areyto.)" (238)

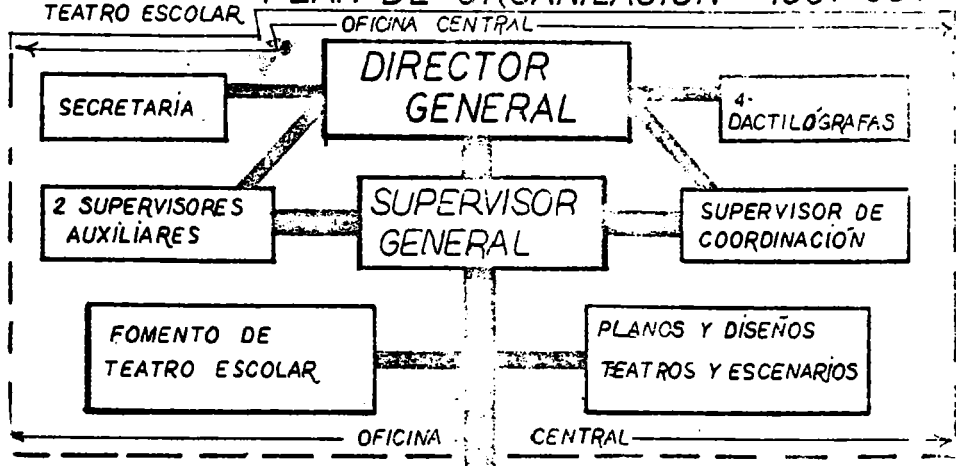
El programa consta de dos aspectos fundamentales: El Seminario de Teatro Escolar con su Compañía Teatral de Maestros y el Seminario de Teatro de Títeres con su Minit teatro Infantil. A continuación la relación al efecto.

El Seminario de Teatro Escolar (1962)
y la Compañía Teatral de Maestros (1967)

El Seminario de Teatro Escolar es un curso de verano que el Departamento de Instrucción ofrece en cooperación con el Colegio de Pedagogía de la Universidad de Puerto Rico y prepara maestros en servicio. Todo el Seminario se lleva a cabo en la Escuela Vocacional Miguel Suoh y está a cargo del director del Programa de Teatro Escolar y del profesorado que él selecciona. Consta de seis horas diarias por seis semanas. Las obras producidas en el taller del Seminario, después de estrenarse en el Teatro de la Universidad, para las escuelas del Area Metropolitana y pueblos limítrofes, se llevan por los demás pueblos de la Isla. Hasta ahora el Seminario ha producido en 1962, FUENTEBOVEJUNA de Lope de Vega; en 1963, DOÑA ROSITA LA SOLTERA de García Lorca; en 1964, ROMEO Y JULIETA de Shakespeare; en 1965, LA DAMA BOBA de Lope de Vega; en 1966, MEDEA de Eurípides en versión de Nimia Vicéns, puertorriqueña; y últimamente en 1967, LA VIDA ES SUEÑO de Calderón de la Barca. Todas estas producciones bajo la dirección de Leopoldo Santiago Lavandero.

Los maestros alumnos del Seminario están a cargo de las producciones y participan además, como actores. Por el momento, cuando es necesario, se usan algunos actores profesionales para mejorar la calidad de los mon-

PROGRAMA DE TEATRO ESCOLAR **PLAN DE ORGANIZACION 1967-68.**



PUBLICACIONES

1. LIBRETOS
2. MANUALES
3. PLANOS
4. DISEÑOS DE ESCENOGRAFIA Y VESTUARIO.

TEATROS RODANTES

1. COMPAÑIA TEATRAL DE MAESTROS. - (C.T.M.)
2. MINITEATRO INFANTIL RURAL - (M.I.R.)

6 COORDINADORES DE TEATRO ESCOLAR

1. UNO EN CADA REGION ESCOLAR

SEMINARIOS EN ASOCIACION CON U.P.R.

1. SEMINARIO DE TEATRO ESCOLAR - EDUC. 351
2. SEMINARIO DE TEATRO DE TITERES - EDUC. 311
3. ADIESTRAMIENTO EN TITERERIA PERSONAL JOVEN PARA MINITEATRO

CLUBES DRAMATICOS

1. UN CLUB DRAMATICO EN CADA ESCUELA RURAL 1970.
2. CADA CLUB DRAMATICO ATENDIDO POR UN MAESTRO ESPECIALIZADO.
3. ATENCION ESPECIAL OFIC. CENTRAL

MAESTROS DIRECTORES

1. OBJETIVO: UN MAESTRO DEDICADO EXCLUSIVAMENTE A MONTAR 6 PRODUCCIONES ESCOLARES EN CADA ESCUELA DURANTE EL AÑO.

tajes. Como en el caso de FUENTE OVEJUNA en que trabajaron Marta Romero y Francisco Cabaña y en UDEA, Sandra Rivera; todos actores profesionales. También Juan González, ex alumno del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, quien hizo el papel de Romeo en ROMEO Y JULIETA. Pero este recurso es transitorio hasta que el Seminario encuentre y prepare talento histriónico suficiente entre los mismos maestros. LA VIDA ES SUEÑO por ejemplo, última producción del Seminario, se pudo hacer exclusivamente con maestros.

El resultado satisfactorio de estos seminarios ha hecho posible la creación de una Compañía Teatral de Maestros. El Seminario provee el material humano para la compañía (tanto de maestros activos en el Seminario como de exalumnos del mismo). Esta es de tipo temporero ya que para cada año se forma de acuerdo con las necesidades de la obra a presentarse. Se llevan a cabo giras por todas las escuelas (Intermedia y Superior) de la Isla. El repertorio consiste de teatro clásico universal. Los maestros miembros seleccionados alrededor de 20, tienen licencia con sueldo por cinco meses, desde el 1º de agosto hasta el 31 de diciembre; y son sustituidos por maestros provisionales o itinerantes. La primera obra preparada por el Seminario y montada por la Compañía, ha sido LA VIDA ES SUEÑO de Calderón en 1967 y ha tenido alrededor de 100,000 espectadores, con diseño de escenografía y dirección de Leopoldo Santiago Lavandero. El Seminario de Teatro de Titeres y El Minit teatro Infantil Rural (1966)

Otro proyecto del Programa de Teatro Escolar y sometido por Santiago Lavandero, es la Escuela Juvenil de Arte Escénico de tipo vocacional para jóvenes graduados de Escuela Superior. Hasta ahora no ha sido aprobado. En cambio y para dar un mejor servicio a las Escuelas Elementales rurales y urbanas, el Programa decide ampliar sus ejecutorias mediante el arte y técnicas del Teatro de Titeres, por considerarlo parte esencial en el desarrollo de su programa. Con su Minit teatro Infantil Rural, intenta llevar el Teatro de Titeres a cada región del País, especialmente a las más apartadas. El paso inicial se da proveyendo adiestramiento de maestros en el arte y técnicas del Teatro de Titeres en un Seminario de Verano de seis horas diarias por seis semanas consecutivas que funciona más o menos como el Seminario de Teatro Escolar. A tal efecto se contrataron los servicios de dos especialistas en la materia: Angeles Gasset, española (239) y George Latahaw (240) de Ohio, Estados Unidos, para la enseñanza de ese menester.

En el informe que el Director de este Minit teatro, Víctor Adrián García hace al Director del Programa de Teatro Escolar, con motivo de la culminación de la primera temporada del grupo se lee:

"El Minit teatro Infantil Rural, proyecto único en su clase y primero en la historia de nuestro sistema Educativo, fue creado por el Profesor Leopoldo S. Lavandero con el propósito de llevar un mínimo de Teatro a todas las escuelas rurales y elementales urbanas. Basándose en su idea original del Teatro Rodante Universitario, quiso crear una pequeña unidad rodante de teatro: una camioneta liviana y fuerte que pudiese entrar fácilmente al predio de una escuela rural, expandir sus paredes y hacer una tarima donde se pudiese presentar un teatro de títeres y actuar un pequeño grupo de actores." (241)

El proyecto es aprobado en el año fiscal 1965-1966 por el actual Secretario de Instrucción Pública, Angel G. Quintero Alfaro y respaldado económicamente por fondos federales. La camioneta es de tipo Volkswagen ("pick-up") de cinco pasajeros.

Diseñada y planeada toda la articulación de la camioneta por Santiago Lavandero y ejecutada por el Ingeniero Pedro J. Olivera, ensaya y prueba sus alcances y limitaciones en la región de Humacao, durante un año, con miras de crear más unidades iguales, para cada región. Hay ahora en servicio tres unidades: una en la Región de Humacao, otra en Caguas y otra en Arecibo. Cada una con 2 titiriteros en cada unidad, los que reciben debida remuneración por su trabajo.

Esta pequeña unidad rodante de teatro, fuerte, económica, es el único medio de transporte para la compañía, sus bártulos, la tramoya y el escenario donde se representa todo. Además se lleva equipo adecuado y una caseta de campaña para levantar un pequeño campamento, donde pernoctar durante el tiempo que duran las funciones en cada área asignada, por semana. Esto permite al grupo convivir con la comunidad rural. Desde allí se dirigen en la camioneta, al patio de las escuelas programadas donde inician la labor de convertir la camioneta en escenario, lo que no les toma más de cinco minutos.

En ambas puertas de la camioneta puede verse la flor del Girasol, símbolo del MIR (Minit teatro Infantil Rural). Las peculiaridades de la flor se identifican con los objetivos del Proyecto. Por eso dentro de su escenario portátil, también se lleva el cajón de la "semilla" con suficientes copias del libro: TITERES CON CABEZA de Angeles Gasset, para distribuirse gratuitamente en cada escuela para uso de los espectadores infantiles. En él se ilustra en colores y se explica en forma sencilla cómo hacer teatro de títeres, desde el proscenio, hasta la creación de los muñecos, su manipulación y libretos de obras para representarse. Todo en forma amena y atractiva con la deliberada intención de estimular y despertar en los niños una temprana afición por el teatro.

En su primera gira artística del 9 de noviembre de 1966 al 17 de marzo de 1967, llevada a cabo en la región escolar de Humacao, la compañía ha estado integrada por los actores y técnicos Víctor Adrián García (Di-

MINITEATRO INFANTIL RURAL (1966)
Programa de Teatro Escolar
Departamento de Instrucción Pública



Teatro con Actores: **EL REY MALO** de Carlos Muñiz
Dirección: Víctor Adrián García



Teatro de Títeres: **EL PALO DE LA JUSTICIA** y
LOS TRES DESDEOS, ambas de Angeles Gasset
Dirección: Víctor Adrián García

**Producciones
Presentadas**

TITERES DEL
MINITEATRO



Medea - Eurípides
Comp. Teatral de Maestros
1966



PROGRAMA DE TEATRO ESCOLAR
DEL DEPARTAMENTO DE INSTRUCCION
PUBLICA



La Vida es Sueño - 1967
Escena III



"El Rey Malo" en el
Minitatro Infantil Rural



La Vida es Sueño - 1967 - Escena Final

rector del MIR), Antonio Pérez, Rafael Ruiz y Rafael García, quienes han ofrecido dos tipos de representaciones: Teatro de Titeres y Teatro con Actores. Con titeres: EL PALO DE LA JUSTICIA y LOS TRES DESEOS, ambas de Angeles Gasset. Con actores: EL REY MALO de Carlos Muñiz, LA CARATULA y LA TIERRA DE JAUJA, ambas de Lope de Rueda. Ahora se tiene en repertorio dos obras adicionales: LOS FANTASMAS Y LA CESTA MAGICA.

De primera intención se ofrecen doce funciones de exhibición acompañadas de reuniones de orientación para superintendentes de los distritos escolares dentro de la región, principales de Escuelas Elementales y a un pequeño grupo de niños como ejemplo de sus reacciones hacia el proyecto. Luego de planeado el itinerario de la gira, éste se inició llevando a cabo 165 funciones para 236 escuelas (rurales y urbanas) en toda la región visitada, con un total de 59,635 de asistencia de público. Como nota curiosa, las primeras funciones e inauguración del proyecto, se llevaron a efecto en las islitas de Culebra y Vieques al Este de Puerto Rico, donde la compañía y equipo se trasladó en el Ancón Ferry de Transporte. (242)

Hasta aquí, en forma reducida, las ejecutorias del Teatro Escolar. Con apenas siete años de vida y a la luz de lo realizado en tan poco tiempo hasta ahora, cabe esperarse para el futuro, mejores y mayores logros. Para bien intencionadas recomendaciones y sugerencias, véase el apartado Perspectivas Futuras en esta misma Parte.

o. Nuevas agrupaciones de Teatro (1960)

Para 1953 el Expresionismo Escénico según Francisco Arrivi llega a Puerto Rico con la obra ASI QUE PASEN CINCO AÑOS de Federico García Lorca, (243) la que dirige para el Teatro Universitario con escenografía de Luis A. Maisonet. (243a) En 1960 Arturo Machuca con su grupo Arte Teatral de Puerto Rico Inc. (que nada tiene que ver con la agrupación del mismo nombre mencionada en la p. 97.), dirige LAS SILLAS de Ionesco, siendo ésta la primera obra del Teatro del Absurdo que se presenta en el País. Le sigue Alberto Rodríguez que también para Arte Teatral, dirige FINAL DE PARTIDA de Samuel Beckett en 1961 y LAS CRIADAS de Genet en 1963. Basten estos detalles en el desarrollo evolutivo del Teatro en esta tierra y continúo cronológicamente hasta donde me es posible, presentando un cuadro de la formación de nuevos grupos teatrales en el ambiente.

De nuevo artistas extranjeros se unen a los puertorriqueños y en mayor o menor escala se dedican al teatro. En 1954 Esteban de Pablos anterior actor de la compañía Lope de Vega, dirige con José Luis Marrero, (243b) LA PASION de Zumel y adaptación de éste último, montándola al aire libre en el Parque Sixto Escobar, con Ricardo Palmerola y Mona Martí, etc., como actores. En 1955 monta DON JUAN TEMORIO de Zorrilla y trabaja como actor y director, en el mismo escenario al aire libre. En 1963 dirige

PERIBÁÑEZ O EL COMENDADOR DE OCAÑA de Lope de Vega, montándola en el Castillo de San Cristóbal, al aire libre. Actores, María Judith Franco, Ricardo Palmerola, etc. (243c)

Los hispanoamericanos Alex Anderson y Elena Montalbán y el español José M. Caicoya, organizan La Máscara en 1957 con los puertorriqueños Laura Kartell, Gilda Galán, Orlando Rodríguez, Frank A. Redondo, etc. Al reorganizarse el grupo en 1961-1962, realiza el milagro de representar teatro continuo durante un año en el Teatro de la Autoridad de Comunicaciones en Santurce. La novedad consiste en que este teatro no se realiza todos los días del año, sino sólo de viernes a domingos. El grupo descubrió que el público capitalino prefiere por lo general permanecer en sus hogares durante la semana y salir a distraerse los fines de semana. Esta innovación no tardan en copiarla otras agrupaciones. La Máscara con un elenco más amplio entre los que se cuentan Madeline Willemsen, Enrique Saldaña, Josie Pérez, Elsa Román, Raúl Dávila, Jacobo Morales, Braulio Castillo, Pablo Cabrera, etc. y los hispanoamericanos Ricardo Palmerola y José de San Antón, etc. realizan obras internacionales como NUESTRO PUEBLO de Thornton Wilder, LA COCINA DE LOS ANGELES de Albert Husson, LA SEÑORITA JULIA de Strindberg, EL ESPÍRITU BURLON de Noel Coward, etc. Luego, al disolverse el grupo, Raúl Dávila continúa con algunos miembros, formando otra agrupación, Teatro, Inc., con Josie Pérez y Rafael Enrique Saldaña, en 1962. Este grupo se disuelve también, cuando Raúl Dávila parte a Estados Unidos a radicar allí. (243d)

El hispanoamericano Enzo Belomo, organiza en 1960 un Festival Puertorriqueño de Teatro con actores del País, con Ester Palés, Luz Odilia Font, Lydia Echevarría, etc. En el repertorio: Lorca, Shaw, O'Neill, Moliere, etc. Pero el gesto no tuvo mayores repercusiones y más bien fue un intento agónico más, por realizar el deseo de todas las agrupaciones inmersas en la maraña económica.

Raúl Montenegro, también suramericano, hace teatro con los puertorriqueños Jacobo Morales y Félix Monclova: ¿CONOCE USTED LA VIA LACTEA? de Karl Wittinger. Entusiasma al Área Metropolitana con su triple caracterización en EL PRESTAMISTA de Fernando Josseau. Félix Monclova lo acompaña en una temporada por Hispanoamérica. En 1962, el español Alejandro Ulloa quien había venido al País con su Compañía Española de Teatro Universal nueve años atrás, ahora solo en Puerto Rico, organiza la Sociedad Teatral de Comedias en el Teatro del Colegio de Abogados. (Este no es facultad de la Universidad, sino el paraninfo donde concurren los abogados ya recibidos.) Le siguen, los puertorriqueños María Judith Franco, Milagros Carrille, Velada González, etc. y los españoles Esteban de Pablos, José M. Caicoya y el suramericano Carlos Santa Cruz. (243e)

Mientras, los grupos locales siguen en pugna por sobrevivir a la par que los arriba mencionados. En 1956, Alberto Rodríguez, antiguo estudiante miembro del Teatro Experimental Acosta de la Escuela Intermedia del mismo nombre y entonces alumno de La Comedieta Universitaria, dirige DR. DEATH DE 3 A 5 de Azorín. Obra que monta en el Teatro del Ateneo Puertorriqueño, con colaboración de algunos miembros de La Comedieta. Sobresalen María Luisa Maldonado, Aida Luz Morales y Pedrito Santaliz. Su montaje, con antecedentes de mi puesta en escena de ASI QUE PASEN CINCO AÑOS de Garoña Lorca, lo lanza de lleno al quehacer teatral del País, revelándolo como director profundo y sensible. De ahí nace Alta Escena organizada por él y bajo ese nombre monta de nuevo DR DEATH en el Ateneo de Puerto Rico en Madrid, España en 1957, donde va a cursar más tarde estudios de teatro. Allí también en 1958, en el Colegio Mayor Hispanoamericano Nuestra Sra. de Guadalupe, para el Círculo Cultural de Estudiantes Puertorriqueños, monta LOS OLVIDADOS de Manuel Sánchez Morón. En 1950 y también en Madrid, para el Instituto de Cultura Hispánica, dirige EL CANTO AL ORO de Rubén Darío. De regreso a Puerto Rico continúa su labor teatral entre otras, con LAS CRIADAS de Genet, mencionada antes; LA ROSA TATUADA de Tennessee Williams, UN AMANTE EN LA CIUDAD de Enzo D'Errico, etc. Para el Tercer Festival de Teatro Internacional dirige ¿QUÉ LE TIENE A VIRGINIA WOOLF? de Albee en 1967. Aparte de su actividad en Alta Escena, ha dirigido para Arte Teatral como se especificó al comienzo de este apartado, así también para la agencia gubernamental C. R. U. V. (Corporación Recreacional Urbana de Viviendas): CADA CUAL, moralidad inglesa del S. XVI, representada en el Caserío Llorens Torres en 1963; ESPECTROS de Ibsen para el Centro Universitario de la Universidad de Puerto Rico, en 1966; y para ese mismo centro en 1967, LOS INTERESES CREADOS de Benavente, con ayuda adicional de Parques y Recreos, Instituto de Cultura Puertorriqueña y Actividades Sociales y Culturales de la Universidad. Para el Primer Festival de Teatro de Vanguardia del Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño en 1967, dirigió FINAL DE PARTIDA de Beckett. (243f)

En 1957, Iris Martínez y Angelina Korfi, apasionadas del teatro, organizan el Teatro Yukayeke, Inc. y se inician con escenas dramáticas de Garoña Lorca, Ugo Betti, O'Neill y del puertorriqueño Gerard Paul Marín. De éste último, montan su obra AL FINAL DE LA CALLE y de Luis Rafael Sánchez, también puertorriqueño, LA FARSA DEL AMOR COMPRADITO que dirige Pablo Cabrera, (244) en 1961. La agrupación ha participado en todos los Festivales de Teatro Internacional desde que éstos se iniciaron en 1965. Para el Primero, monta LA CASA DE LOS SIETE BALCONES de Alejandro Casona; para el Segundo: YO ESTUVE AQUÍ UNA VEZ de Priestley y para el Tercero: MONTSERRAT de Emmanuel Robles. Las tres producciones bajo la dirección de Andrés Quiñones.

Arturo Machuca, ex alumno del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, donde participó en todas sus dependencias, inicia su grupo Arte Teatral mencionado al comienzo de este apartado, después de regresar de Estados Unidos con un doctorado en Teatro en 1960. Aparte de LAS SILLAS de Ionesco, dirige LA TIA DE CARLITOS de Brandon Thomas, la cual monta en una gallera, estilo Teatro Arena, en 1961. Sobre esta producción, la revista Life, hizo un reportaje en uno de sus números de ese año. Machuca dirige además DELITO EN LA ISLA DE CABRAS de Ugo Betti y de los puertorriqueños Eugenio María de Hostos, ¿QUIEN PRESIDE? y de Emilio B. Huyke, DOS HOMBRES Y UN NIÑO. Ya para 1959, al terminar su Maestría en Teatro, había dirigido EN LA ARDIENTE OSCURIDAD de Buero Vallejo para el Liceo del Drama, fugaz agrupación fundada por él para el Puerto Rico Junior College de Río Piedras. También en ese mismo año dirigió para el "Little Theatre", ARIA DA CAPO de Edna St. Vincent. Es una lástima que este director de positivos recursos escénicos, haya desaparecido del ámbito teatral en los últimos años.

Un paréntesis muy triste y desagradable en el Teatro local, lo fue el "San Juan Drama Festival" (El Festival de Drama de San Juan) que por cuatro temporadas, de 1959-1962, organizó el norteamericano Barry B. Yellen y Sidney Walters, en inglés. Con apoyo económico de la Compañía de Fomento⁽²⁴⁵⁾ monta teatro profesional norteamericano, trayendo actores y técnicos profesionales de Estados Unidos. Entre las obras: BORN YESTERDAY (Nacida ayer) de G. Kassier, GLASS MENAGERIE (El zoológico de cristal) de Tennessee Williams, THE TEA HOUSE OF THE AUGUST MOON (La casa de te de la luna de agosto) de John Patrick, WITNESS FOR THE PROSECUTION (Testigo para el proceso) de Agatha Christie. Entre las comedias musicales: OKLAHOMA de O'Hammerstein Jr. y música de Richard Rogers; WEST SIDE STORY (Historia del lado Oeste) de Arthur Laurents y música de Leonard Bernstein, etc. En 1961 presentó las pantomimas de Marcel Marceau.

En ese mismo año se llevó a cabo una protesta de parte de la Asociación de Artistas y Técnicos del Espectáculo (A P A T E), con piquetes frente al Teatro Tapia donde se llevaba a efecto el Festival. Alegaban ellos muy justamente que el Festival debía pagar tributo de unión, ya que empleaba tanto actores como técnicos extranjeros. Intervino E Q U I T Y (Actor's Equity Association - Asociación de Equidad para el Actor)^(245a) y todo parece arreglarse satisfactoriamente, después de muchos incidentes desagradables. Este es el último Festival en inglés que se celebra en el País, debido a problemas de índole económica, que no permiten el cumplimiento de lo acordado con la Compañía de Fomento Industrial.

Los "San Juan Drama Festivals" fueron una nueva modalidad dentro de las ejecutorias de la Compañía de Fomento. Ahora ya no se vendía una

fábrica más a un inversionista del Norte, para que facilitara trabajo a los puertorriqueños. No. Ahora se facilitaba un sustancioso préstamo a un norteamericano también, diz que para fomentar el teatro, con miras turísticas, desde luego. Lo único que tanto actores como técnicos eran también norteamericanos. Hasta donde yo sepa, ningún puertorriqueño, a excepción de uno o dos, participó en el asunto. La Compañía, por lo tanto estaba violando sus propias leyes. Si la clase artística de Puerto Rico se sintió discriminada por la Compañía de Fomento Industrial, al darle ésta preferencia prestataria a un extranjero que no iba a retribuir económicamente con ningún beneficio a País, no obstante la experiencia no dejó de tener su lado positivo. Demostró que con organización y buen criterio se puede realizar teatro con talento local, siempre y cuando la clase artística así se lo proponga, planeando y presentando antaproyectos positivos y realistas a la Compañía de Fomento Industrial.

Rafael Acevedo con estudios en el Departamento de Drama de la Universidad y estudios pos graduados de Teatro en Chile, tiene a su grupo Teatro de la Comedia, desde 1960 en que se revela como extraordinario director en *ANTIGONA* de Anouilh, montada en el Teatro del Ateneo Puertorriqueño profesionalmente, pero que ya antes había dirigido para el curso Teatro para las Escuelas bajo mi supervisión, con estudiantes universitarios. Años atrás se había iniciado, dirigiendo *EL TIEMPO ES UN SUEÑO* de Lenormand. Para la Compañía Esther Sandoval, dirige *LECHO NUPCIAL* de Hartog en 1961. En 1963, para el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile y como ejercicio final de sus estudios de dirección, dirige un grupo de profesionales egresados de la Escuela, en *EL RETABLILLO DE DON CRISTOBAL* de García Lorca, puesta en el teatro del Instituto de Cultura de la Embajada del Brazil. A su regreso a Puerto Rico dirige para su grupo Teatro de la Comedia, *HISTORIAS PARA SER CONTADAS* de Osvaldo Dragón y *EL AMOR DE DON PERLIMPLIN* de García Lorca en 1964 y 1965 respectivamente. Para la Comedia Puertorriqueña dirige en 1965 *EJERCICIO PARA CINCO DEDOS* de Peter Shaffer y como aportación de ésta al Primer Festival de Teatro Internacional, dirige *LA ZORRA Y LAS UVAS* de Guillermo Figueiredo. En 1967 estudia cinematografía en Bruselas, Bélgica, becado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. (246)

Desde 1961 el Teatro el Cemi organizado en 1959 como se indicó en la p. 100, con Myrna Vázquez, Elin Ortiz y Marcos Betancourt recorren la Isla montando obras casi al estilo de la Comedia del Arte, bajo la dirección de Angel F. Rivera. Entre otras, *MODELO EXCLUSIVO* de W. Manquade, *EL CUERVO* de Sartre y del puertorriqueño Nemesio R. Canales, *EL HEROE GALOPANTE*. El grupo participa en el Primer Festival de Teatro Internacional con la obra *EL AMOR DE LOS CUATRO CORONELES* de Peter Ustinov; en el Segundo con *EL COMPRADOR DE HORAS* de Jacques Deval y en el Tercero con *EL FABRICANTE DE DEUDAS* de Sebastián Salazar Bondy. En los tres festivales ha dirigido

Alberto Zayas.

En 1962 el grupo La Rueda de Caguas, monta del puertorriqueño Emilio Díaz Valcárcel: UNA SOLA PUERTA HACIA LA MUERTE, LA DEFENSA DEL LIC. TROMPITO y LA SANGRE INUTIL (monólogo). En ese mismo año el grupo Taguaz que se mencionara en la p. 100, representa del puertorriqueño Manuel Méndez Ballester, TIEMPO MUERTO y DONDE ESTA LA LUZ de Ramón Pereira. Ambas dirigidas por Dean Zayas.

En 1962 nace también una interesante agrupación infantil: Arlequín, Inc. por iniciativa de Maricusa Ornes, Magdalena Ferdinandy, Hilda González y Amalia Rolán. Funciona a base de socios y sus actividades cubren todos los aspectos artísticos que puedan interesar a los niños. En el aspecto teatral, cuenta con el alumnado de la Academia de Arte Escénico Santo Domingo, ya mencionada en la p. 93. Y de vez en cuando utiliza actrices invitadas del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico. Entre sus producciones se destacan hasta ahora: EL PAJARO AZUL de Maeterlinok en 1961 y 1962 con dirección de Maricusa Ornes y Magdalena de Ferdinandy; CUENTO DE CUCARACHITA VIUDITA de Luis Rafael Sánchez (primer premio del certamen de Teatro Infantil del Ateneo) con dirección de Ornes y Ferdinandy y música original de Jack Delano, en 1961. LOS AGUINALDOS DEL INFANTE (Glosa de Epifanía) de Tomás Blanco en 1962, pantomima realizada por Magdalena Ferdinandy con música original de Jack Delano y narración de Maricusa Ornes. ROMANCES Y ROMANCILLOS en 1965 en el Salón La Copa en el Hotel La Americana con dirección de Maricusa Ornes. Luego este espectáculo se repite en 1966 en el Teatro Tapia, patrocinado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña y el Departamento de Instrucción Pública, esta vez con movimiento escénico de Gilda Navarra. Luego se trasladada a varias escuelas del Area Metropolitana.

En 1963-1964 se lleva a cabo una interesante modalidad teatral bajo la promoción de Iris Martínez y Norberto Kerner, actor chileno. Se trata de Teatro en el Bar, La Tierruca, localizado en una de las partes más pintorescas en el Viejo San Juan. Durante diez fines de semana se montan obras como EL HOMBRE DE LAS SOMBRAS de Laura Sanabria, LAS MANOS DE EBRI-DICE monólogo de Pedro Block, PROPIEDAD CLAUSURADA de Tennessee Williams, etc. y dos obras puertorriqueñas: EL ENFERMUNO de Abelardo Díaz Alfaro y NO HAY PAZ PARA EL AMOR de Félix Antelo. Entre la matrícula del grupo están Esther Mari, Digna Guzmán, Jacobo Morales, José de San Antón, Elin Ortis, Jaime Ruiz Escobar, Félix Antelo, Ruth Cairns, Walter Mercado, etc. Luego el grupo pasó a llamarse Los Seis de la Comedia y en 1964-1965 organizado por Fernando J. Bezares II y Norberto Kerner, producen entre otras: LA CANTANTE CALVA y LA LECCION de Ionesco, LA HISTORIA DEL ZOOLOGICO de Albee y LA TRAMPA de la puertorriqueña Myrna Casas. Continúan -

en el grupo Iris Martínez, Esther Mari y Samuel Molina. Se disuelve cuando Bezares sale hacia México a realizar estudios de Teatro en la Escuela de Teatro de Bellas Artes. Esta vez Ernesto Concepción, recién graduado del Departamento de Drama de la Universidad, reorganiza el grupo utilizando de nuevo el término Teatro en el Bar, La Tierruca. Presenta en 1966 más o menos igual repertorio que antes entre el que se destaca EL PROFESOR TARANNE de Adamov, EL EMERGUMENTO y PETICION DE MANO de Chejov, LA GUARDA CUIDADOSA de Cervantes, etc. Según tengo entendido, en la actualidad ya no se hace teatro en La Tierruca, siendo sólo un centro nocturno.

Josie Pérez junto a Myrna Casas organiza en 1963 Producciones Cisne. Tiene en su haber desde entonces: MUCHACHOS AL GARETE de Nora Stirling, presentada como una actividad de la Asamblea Anual del Colegio de Trabajadores Sociales de Puerto Rico, llevada a cabo en el Patio del Fauno del Hotel Condado en ese mismo año; y en 1964, ANASTASIA de Marcelle Maurette en colaboración con la Sociedad Nacional Pro Niños y Adultos Lisiados; EUGENIA VICTORIA HERRERA de Myrna Casas, también con la colaboración de la anterior sociedad. La primera de estas producciones se hace con dirección de Myrna Casas, las dos últimas con la de José de San Antón, cubano. UN SOMBRERO LLENO DE LLUVIA de Michael Gazzo en 1965 con dirección de Norberto Kerner y LLAMA UN INSPECTOR de J. B. Priestley con dirección de Hilda González. La agrupación ha participado en todos los Festivales de Teatro Internacional: en el Primero, LAS BRUJAS DE SALEM de Arthur Miller; en el Segundo, LA LUZ QUE AGONIZA de Patrick Hamilton y en el Tercero, LAS ARMAS Y EL HOMBRE de Bernard Shaw. Todas dirigidas por Myrna Casas. En colaboración con el Teatro Experimental del Ateneo, Producciones Cisne ha realizado un Ciclo de Conferencias Ilustradas sobre el Teatro en Puerto Rico, desde el S. XIX hasta el presente, bajo la dirección de Myrna Casas y que se han llevado a cabo en el teatro de esa institución, en 1965.

En 1963, Dean Zayas inicia su grupo Teatro del 60 con el cual realiza un Taller de Teatro bajo los auspicios del Teatro Experimental del Ateneo en 1965. Ha realizado siete producciones en tres años de organización. De éstas se destacan; bajo su dirección: ORACION de Arrabal, LIGAZON de Ramón del Valle Inolán, EL MALENTENDIDO de Camús y PANORAMA DESDE EL PUENTE de Arthur Miller. En 1967 el grupo es invitado a participar en dos festivales: en el Internacional auspiciado por el Instituto de Cultura, con la obra UN TRANVIA LLAMADO DESEO de Tennessee Williams; y en el de Vanguardia auspiciado por el Teatro Experimental del Ateneo, con la obra MILAGRO EN EL MERCADO VIEJO de Osvaldo Dragón..

Ya para 1965, Gloria Arjona incansable entusiasta del teatro y actriz extraordinaria, organiza su grupo, Sociedad de Amigos del Teatro Es-

pañol. Dirige y protagoniza EL CABALLERO DE OLMEDO de Lope de Vega, en ese año. Y en 1966 produce DON JUAN TENORIO de Zorrilla con dirección de Pablo Cabrera. Después de su estreno en el Teatro Tapia, esta última obra es televisada por WIPR-TV. Para fines de ese mismo año, realiza DOÑA ROSITA LA SOLTERA de García Lorca bajo la dirección de Andrés Quiñones, haciendo ella el papel estelar. Años atrás en 1942, había interpretado ese mismo papel, bajo la dirección de Leopoldo Santiago Lavandero en una de las primeras producciones del Teatro Universitario. Se utiliza ahora la misma música de Héctor Campos Parsi, compuesta para esa primera representación.

La Comedia Puertorriqueña bajo la égida de Sandra Rivera, excelente actriz egresada del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico y con una Maestría en Teatro de Pasadena Playhouse de California, Estados Unidos; y con la colaboración de Carlos Marichal y Rafael Acevedo, se inicia en el 1965 con una temporada de teatro a comienzos de ese año. En el Teatro de la Autoridad de Comunicaciones monta EJERCICIO PARA CINCO DEDOS de Peter Schaffer con dirección de Rafael Acevedo y COMPLEJO DE CHAMPAGNE de Leslie Stevens con dirección de José de San Antón. En el teatro del Colegio de Abogados y bajo mi dirección, monta YERMA de García Lorca, interpretando Sandra Rivera el papel protagónico. Desde el Primer Festival de Teatro Internacional se invita a participar a esta agrupación y lo hace con la obra LA ZORRA Y LAS UVAS de Guillermo Figueiredo con dirección de Rafael Acevedo. En el Segundo Festival lo hace con LA GATA SOBRE EL TEJADO de Tennessee Williams y con dirección de Edmundo Rivera Alvarez; en el Tercero, con VESTIR AL DESNUDO de Pirandello, con dirección de Leopoldo Santiago Lavandero.

Bajo mi dirección y la de mi esposo Luis A. Maisonet, aparece Theatron, Taller de Teatro, que en 1965, después de realizar un taller de entrenamiento de 1 año, monta con sus alumnos, TEATRO BREVE y RETABILLO DE DON CRISTOBAL de Federico García Lorca en el Teatro del Ateneo Puertorriqueño. Entre sus miembros se destacan Xavier Paul, Juan González, Freddie del Valle, Carmen Gutiérrez, María Elena González y Ernesto Concepción, todos ex miembros de la Comedieta Universitaria del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico. Y además, Belencita Ríos, Phill Velázquez, Ramón Salas, Benjamín Velázquez y Víctor Manuel Hernández. Theatron suspende sus actividades por mi viaje de estudio a México.

En julio de 1967, aparece un nuevo grupo: El Tajo del Alacrán cuyo título de actualidad sicodélica, cumple lo que promete al montar en el Teatro del Ateneo el espectáculo BRECHT DE BRECHT (EJERCICIO EN BRECHT) con música de Kurt Weill. Consta de tres ejercicios tomados de TERROR Y MISERIAS DEL TERCER REICH y de LA OPERA DE DOS CENTAVOS de Brecht, bajo

la dirección de Lydia M. González ex miembro de la Comedieta Universitaria. Para el mismo año el grupo Bohío Puertorriqueño organizado por Ernesto Concepción, egresado del Departamento de Drama de la Universidad, planea una temporada teatral con obras de Peter Shafer, Luisa Treves y Max Croix. No sé si llegó a realizarse.

De Teatro Infantil, existe desde hace unos años el "Children's Theatre of Puerto Rico" que ha venido haciendo teatro para niños en inglés. Preside el grupo Joyce Humbert y es coordinador del mismo Sybil Lewis. Recientemente, en 1967, han iniciado un certamen anual de obras de teatro infantil en español, cuyas obras premiadas son representadas por la organización. También en 1966 otra agrupación, la Federación de Organizaciones Femeninas de los Productos Borden, inician un taller para el fomento del Teatro de Guifol.

Puede decirse que en el transcurso del tiempo a partir de 1950 para acá, es muy poco el teatro extranjero que llega a Puerto Rico. En 1951 lo hace la Compañía Argentina Delia Garoés; en 1952 la Compañía Mercedes Prendes; la compañía de Alta Comedia María Fernanda Ladrón de Guevara en 1952 también y en el mismo año la compañía Moderna Sofía Alvarez con Amparo Villegas, la Compañía Carlos Lemos, etc. Una compañía norteamericana, "The Twenty Players" (Los veinte actores) llega en 1954 presentada por Actividades Sociales y Culturales de la Universidad y "The Touring Players Inc." (Los actores viajantes) en el mismo año. En 1956 la actriz argentina Paulina Singerman visita el País con su compañía. En 1965 la compañía griega Piraikon, auspiciada por Actividades Sociales y Culturales de la Universidad monta MEDEA y ELECTRA de Eurípides. Y en 1965 también, la compañía Gosselin, auspiciada por esa misma entidad, representa LA ESCUELA DE LAS MUJERES de Moliere y EL BARBERO DE SEVILLA de Beaumarchais.

Todas las agrupaciones mencionadas hasta aquí, tenían una vida activa muy corta e iban desapareciendo unas y otras bajo las agobiadoras penurias económicas. Sólo se mantenían activos, por su respaldo presupuestal, el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, el Teatro del Colegio del Sagrado Corazón y el Teatro Escolar y en menor cuantía, el Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño. También dos agencias gubernamentales: Parques y Recreos con su Teatro del Pueblo y la C. R. U. V. han sostenido un programa de actividades culturales para los caseríos públicos (246a) en el cual se ofrecen actividades teatrales libres de pago para el pueblo. Sobresale el Caserío Nemesio R. Canales bajo la dirección de Martita Font, quien es además supervisora general del programa cultural de la C. R. U. V. Bajo su supervisión, se recuerdan entre otras actividades la de 1963 en el Caserío Luis Lloréns Torres: la moralidad inglesa CADA CUAL con dirección de Alberto Rodríguez, como se indicó en la p. 111. También

en 1965, Aristeo Rivera Zayas, graduado del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico y con estudios posteriores en la Academia de Helen Hayes en Nueva York, dirige EL PAJARO AZUL de Maeterlinck en el Caserío Manuel A. Pérez.

En el transcurso del tiempo, a partir de 1958 para acá, han surgido nuevos dramaturgos entre los que se destacan el ya mencionado Luis Rafael Sánchez, Piri Fernández, Myrna Casas, Gerard Paul Marín, Pedro Juan Soto, etc. También se han destacado definitivamente directores como Alberto Zayas, Andrés Quiñones, Pablo Cabrera, Alberto Rodríguez, Rafael Acevedo, Dean Zayas, Angel F. Rivera, José de San Antón, Roberto Cox y otros, que han demostrado pleno dominio del quehacer escénico. Escenógrafos y técnicos, algunos ya mencionados, de la talla indiscutible de Rafael Ríos Rey, Lorenzo Homar, Rafael Cruz Eméric, Edwin Silva Marini, Luis A. Maisonet; Carlos Marichal y Fernando Rivero, José Iranzo, españoles residentes y Nina, francesa residente también en el País, etc., junto a la nueva promoción encabezada por Antonio Martorell, Mario Viseppó, Pedro Luis Tosado, Antonio Frontera, Ligia Rolón, etc., integran todos el panorama teatral con sus magníficas creaciones. En vestuario se destacan aparte de Carlos Marichal y Fernando del Rivero, las puertorriqueñas Gloria Sáez y Suckie Cruz; y la norteamericana Helen Sackett. Y no hay que olvidar tampoco el numeroso talento histriónico, intérpretes cabales de la obra teatral, algunos de los cuales se han mencionado a través de estas páginas.

Las viejas y nuevas agrupaciones ya mencionadas y que junto a otros esfuerzos de igual importancia que se llevan a cabo en diferentes pueblos de la Isla, en mayor o menor grado y prácticamente sin apoyo oficial alguno, se suman al denominador común por crear un teatro de auténtico sabor nacional que trascienda hacia lo universal. La gestación está en su punto. El guante echado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1958 con su Primer Festival de Teatro Puertorriqueño, ha sido recogido a tiempo por todos. Tiene la esperanza de que con los Festivales de Teatro Internacional y los que aparte del de Ponce, subsiguientemente se realicen, económica y profesionalmente puedan convertirse todos en la clase teatral puertorriqueña. Ojalá que estos grupos tengan mejor suerte que los que se forjaron antes de iniciarse el Primer Festival de Teatro, porque el reto aceptado desde entonces se mantiene en pie, mientras se labora y se espera.....

5. Perspectivas futuras

Como se ha visto hasta aquí, en los últimos años, se aúnan los esfuerzos de tres entidades oficiales del gobierno: El Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico; el Instituto de Cultura Puertorriqueña y el Teatro Escolar del Departamento de Instrucción Pública. Y en escala menor, los esfuerzos del Ateneo Puertorriqueño, con su Teatro Experimental; el Colegio del Sagrado Corazón, Parques y Recreos, la CRUV, etc. Lo que se ha hecho hasta hoy, lo prueban los diferentes comentarios monográficos y

ensayísticos que tanto en la prensa como en antologías y estudios de tesis, se han hecho dentro y fuera del País, sobre el Teatro en Puerto Rico.

La efervescencia iniciada por el Primer Festival de Teatro Puertorriqueño ha seguido creciendo desde entonces, sin detenerse. Porque aunque no existe un Teatro Profesional en el sentido comercial que ha tomado el término, los montajes teatrales realizados por los grupos existentes, pueden considerarse completamente profesionales. Sin embargo, la gente de teatro a falta de respaldo económico, se dedica en tiempo completo a la radio, la televisión y a otras labores no teatrales. El teatro se realiza en tiempo libre y más como expansión que como profesión propiamente dicha. Cabe esperarse, sin embargo, que con el estímulo de los Festivales de Teatro y el esfuerzo unido y sin reservas, de las instituciones gubernamentales, se siga fomentando el teatro. Que las agrupaciones existentes hoy puedan convertirse en compañías formales de repertorio, con cuerpos de inversionistas que las respalden o que convirtiéndose en cooperativas, puedan funcionar por cuenta propia con libertad económica. Después del éxito económico de los Festivales de Teatro Puertorriqueño e Internacional que han probado la posibilidad de que sí exista un teatro profesional-comercial, se podría conseguir que la empresa privada, por lo general escéptica y reacia a invertir capital en proyectos de esta naturaleza, viera que éste sería un medio como cualquier otro para invertir y arriesgar dinero, con todas las alternativas de la publicidad, competencia y demanda.

Si bien es cierto que el público en general concurre más al cine que al Teatro, fenómeno que puede considerarse general en el mundo de hoy, en Puerto Rico especialmente, se debe a la falta de salas donde se pueda llevar a efecto una constante labor teatral. La idea de construir un teatro en el Area Metropolitana donde se concentran hoy la mayoría de los cines de la Capital, tiene el propósito de establecer una competencia más equitativa con el cine y esto es encomiable. La idea culminó con un proyecto de ley presentado por el dramaturgo y Representante Legislativo, Manuel Méndez Ballester en 1966. Este se refiere a un Teatro de Bellas Artes de Puerto Rico, el cual estará adscrito al Instituto de Cultura Puertorriqueña.^(246b) Pues como se dijo antes, el Teatro Tapia está radicado en el casco de San Juan o sea en el San Juan Antiguo, que ha venido a quedar muy lejos del centro del Area Metropolitana. También los otros proyectos de construir teatros en el resto de la Isla necesitan una urgente realización. Pero se debe hacer algo mientras tanto.... como por ejemplo, ¿por qué no imitar a los teatros íntimos llamados "Teatros Caseros" por Emilio J. Pasarell,⁽²⁴⁷⁾ que en el S. XIX se establecían en casas particulares en todo el País? Sobre esto se habla en el apartado sobre los Primeros Atisbos Teatrales (S. XIX), p.62 de esta misma Parte.

Hay un gran número de residencias y locales comerciales con espacio suficientemente grande como para convertirse en pequeños teatros. Y también algunos cines abandonados, podrían ser adaptados para Teatro con muy poco costo. Y si no, ¿por qué no hacer teatros múltiples, adaptables a cualquier lugar, al aire libre, en carpas, en espacios abiertos, en escalinatas, parques, etc. Ejemplo

de esto nos lo ha dado el Teatro Experimental del Ateneo con sus dos representaciones al aire libre; Georgina de Uriarte con su Tablado del Coquí; Mariouza Ornes con sus representaciones frente a la Capilla del Cristo y en las escalinatas del antiguo Convento Porta Coeli; Esteban de Pablos y José Luis Marrero con sus representaciones en el Parque Sirto Escobar y el "Little Theatre" en el antiguo Castillo de San Cristóbal, etc. Y en cierta medida, el Teatro Rodante Universitario del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico y el Minit teatro Infantil Rural del Departamento de Instrucción Pública. Y bien atrás en el tiempo, en 1811, aquel Corralón de la calle del Sol, en la Capital. De todo esto se ha hecho mención en los apartados correspondientes. La insistencia repetitiva, la justifica la urgencia del caso. ¿Acaso en el San Juan Antiguo y al igual que en muchos pueblos de la Isla no se conservan aún pintorescos rincones coloniales propios para la representación histriónica tanto antigua como moderna? Creo es muy factible imitar hasta donde se pueda el ejemplo de la Universidad de Guanajuato, cuyo Teatro Universitario bajo la dirección de Enrique Ruelas, semanalmente hace representaciones teatrales al aire libre, ideadas por él y aprovechando los diferentes puntos coloniales de la ciudad. (247a)

Hace algunos años, Gloria Arjona, conciente de esto, solicitó permiso para utilizar los espléndidos terrenos del Castillo del Morro como escenario teatral, permiso que le fue denegado por considerarse éste, propiedad militar del Gobierno de Estados Unidos. No obstante que en décadas atrás, por el 1937 más o menos, bajo la gobernación de Winship, se hicieran allí, coronaciones de Carnaval y representaciones de antiguos ataques a la Isla, de todo lo cual se habló ya en la sección Época y Situación Geográfica, p. 20. Y no obstante también, que en ese mismo momento de la petición de Gloria Arjona, se utilizaran esos mismos terrenos como campo de golf para turistas. Todo sin que las autoridades pertinentes del País, pudieran o quisieran hacer algo al respecto. Ultimamente, este Castillo así como otros más en la Isla, han sido declarados monumentos nacionales y por tal motivo le han sido devueltos al gobierno local. Por lo tanto está ya eliminado el obstáculo.

En la misma Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras en el Área Metropolitana, hay un local estupendo para convertirlo en un teatro: el gran Salón de Recibo del Carlota Matienzo, residencia para estudiantes universitarias. Su conformación octagonal con un segundo piso en forma de galerías octogonales también, dan la medida justa para un Teatro Isabelino. En 1948, Ludwig Schajowicz, entonces director del Departamento de Drama, se interesó en este local para hacer en él un teatro de ese tipo. Pero no se llegó a nada. Luego en 1955 cuando yo planeaba mi montaje de LA COMEDIA DE EQUIVOCACIONES de Shakespeare, traté de que se me cediera el local para representarla allí. Aunque el entonces decano de Humanidades, el recién fallecido español, Sebastián

González Garofa, así como Rafael Cruz Eméric, técnico del Departamento de Drama, se interesaron en la idea, la Administradora de la Residencia, presentó tantos obstáculos burocráticos al proyecto, que se desistió de éste. Representé entonces la obra en una réplica de Teatro Isabelino contruido temporariamente dentro del escenario del Teatro de la Universidad. Obstáculos que bien pudieron echarse abajo, de haber tenido yo suficiente jerarquía en el escalafón de puestos universitarios. Pero no deja de seguir vigente la posible utilidad de ese local para un Foro Isabelino permanente. Máxima cuando su localización en la avenida frente a la Universidad, lo hace tan convenientemente accesible al público.

Si se construye este Teatro Isabelino en una forma estilizada, no tendría que ajustarse exclusivamente para las obras isabelinas y sí a todas las épocas, inclusive la actual. Tal ocurre con el Foro Isabelino del Centro Universitario de Teatro de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, que se inauguró con LA HIGIENE DE LOS PLACERES Y DE LOS DOLORES de Héctor Azar, dramaturgo mexicano contemporáneo y Director del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes. Este foro, más bien múltiple, está contruido dentro de un gran salón del Centro Universitario de Teatro y en tal forma que puede adaptarse a diferentes estilos de montaje. Como parte de la Olimpiada Cultural con motivo de los XIX Juegos Olímpicos celebrados en la Ciudad de México, se representó en ese foro EL PRINCIPE CONSTANTE de Calderón de la Barca, montado por el grupo de Teatro Polaco, dirigido por Jerzy Grotowsky, quien utiliza una teoría teatral suya, de lo más avanzada y la cual se mencionó en la p. 57 y se detalla en la Nota # 84b. El foro pudo cambiarse por completo a una especie de cercado, algo parecido al Teatro Arena. Pero con la diferencia de que el público (muy poco) es como un fisgón que atisba hacia la escena, por encima de un alto cercado. (247b) Hasta aquí el paréntesis.

Recuerdo que a ambos lados del Teatro de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, hay dos glorietas octagonales que se utilizan para clases de música y pintura. Son lo suficientemente grandes como para convertirlas fácilmente en Teatro Arena. Así también en la Maqueta de ampliación arquitectónica de la Universidad de Puerto Rico, había un espacio destinado a un anfiteatro al aire libre, que solo se quedó en planes. Tanto un Teatro Arena, como un Teatro Isabelino y un Anfiteatro, ampliarían el campo experimental y académico del Departamento de Drama. Compete entonces al Departamento de Drama y a la Facultad de Humanidades que lo cobija, tomar cartas en el asunto. En sus manos está el apoyar el movimiento teatral puertorriqueño, supliendo al Area Metropolitana con tres novedosos recintos teatrales.

Es pues el momento oportuno para actuar. El teatro puede y debe romper con las delimitaciones geográficas que él mismo se impone por sus propios convencionalismos. Lo importante y más necesario ahora es HACER TEATRO, HACER TEATRO y lograr que el público se acostumbre a la representación viva y que la

experimente en todas sus manifestaciones vitales.

Otro factor influyente, aunque no decisivo, lo es la crítica local. Hay muy poca crítica verdaderamente constructiva. Todo el mundo se cree capacitado para hacerla. Desde la cronista social, al escéptico anexionista que con sorna desprecia toda creación local, hasta el profesor que hace despliegue de sus conocimientos teóricos y literarios. Los tres extremos se quedan "cojos" y a medias respecto al material que manejan y desconocen. El público abuchó en dos ocasiones el estreno de dos obras puertorriqueñas en el Séptimo (1964) y Octavo (1965) Festival de Teatro Puertorriqueño; así también una producción española presentada por el Teatro Universitario en 1966. No se va a discutir si con razón o ninguna. O si ese abucheo ha surgido de grupos adversos, envidiosos, etc. Eso sería lo de menos. Pero el hecho que la agresión se haya hecho también a una obra internacional y de reconocidos méritos, demuestra que no es sólo un ataque a la creación dramática local, sino que obviamente ya se ha tomado conciencia crítica. Que el amor por lo propio no implica aceptar ciegamente todo. Y que no sólo lo puertorriqueño, sino también lo extranjero, puede y debe ser enjuiciado con discernimiento artístico. Cabe pues al Departamento de Drama de la Universidad, al Teatro Escolar del Departamento de Instrucción y al Ateneo Puertorriqueño y al Instituto de Cultura Puertorriqueña, tomar cartas en el asunto, ofreciendo cursos, conferencias, notas de prensa y demostraciones prácticas que orienten la opinión pública respecto al conocimiento de la evolución del Teatro desde sus comienzos hasta las concepciones actuales del Teatro de Vanguardia. Sólo así, de esos arranques espontáneos de apreciación intuitiva, podrán surgir verdaderos teóricos de crítica teatral. Cabe también a la clase artística aceptar la crítica adversa, autodisciplinándose en su profesión y reconociendo que si el público exige y recibe, paga a cambio con el aplauso recíproco.

Pero todo puede quedarse en el aire si el esfuerzo de estas entidades no rompen las amarras de los problemas y celos provincianos. Es hora ya que saliendo de sus respectivas parcelas se integren en un esfuerzo común a todos, sostenido por el estímulo de la competencia artística y positiva. Es hora ya, por ejemplo, que la Universidad de Puerto Rico a través de su organismo de Actividades Sociales y Culturales, trace planes para crear teatro fuera de los ámbitos del Departamento de Drama de la institución. Ultimamente, solamente aquel organismo ha realizado pequeños esfuerzos al respecto, presentando algunas obras de teatro en su Centro Universitario, entre otras, LA NOVIA DEL ESTUDIANTE de la puertorriqueña Isabel Guich Coll en 1962 y LAS CRIADAS de Genet y UN SABOR A MIEL de Shelag Delaney en 1963; ESPECTROS de Ibsen y LOS INTERESES CREADOS de Benavente en 1966 y 1967, respectivamente.

Podría intensificarse esa labor teatral para que cubriera toda la Universidad. Podría crearse un plan parecido al que realiza la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, que sostiene económicamente el teatro que se realiza en cada una de las Facultades

como lo son los grupos teatrales de Medicina, Arquitectura, Ciencia, Leyes, etc. Esto hace posible que regularmente estos grupos puedan realizar una temporada de Teatro Estudiantil. Tal actividad teatral ha permitido que el Teatro Universitario (compañía de teatro remunerada y que no pertenece al Departamento de Arte Dramático de Filosofía y Letras y sí a Difusión Cultural), haya participado ya dos veces en Festivales Europeos de Teatros Universitarios y que por las dos veces haya ganado premios.⁽²⁴⁸⁾ Paralelo a las actividades de este Teatro Universitario Difusión Cultural mantiene un Centro Universitario de Teatro en el cual se ofrecen cursos (prácticos y teóricos), conferencias, etc. a precio módico a personas de nivel no universitario, pero que sí tienen interés genuino en el Teatro. Este centro es miembro asociado de la "Fédération Internationale Pur la Recherche Theatrale" (Federación Internacional para la Investigación Teatral) de Berna, Suiza. En esa forma está en contacto con todos los movimientos teatrales europeos, lo que hace posible que se le tenga en cuenta y se le invite a participar en Congresos y Festivales de Teatro en Europa. También, como resultado de ese contacto, ha sido posible que puedan venir a México grupos europeos universitarios, como el Teatro Universitario de Nancy, Francia (patrocinador del Festival Mundial de Teatro Universitario) que en 1967 ofreció aquí varias funciones de LA FAMILIA IMPROVISADA, vodevil de Henry Monnier. Así también, que regularmente concurren al País compañías de Teatro Japonés, Italiano, Inglés, Polaco, francés, etc.

En fin, lo propuesto implica una labor abaroadora que si el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, no quisiera que hubiera duplicidad de propósitos, muy bien podría ampliar sus ejecutorias en este alcance. Si mal no recuerdo, en una época se habló y se estudió la posibilidad de un proyecto parecido y lo cual se empezó a experimentar con los cursos nocturnos de Actuación, mencionados en la p. 87. Y en cuanto a los gastos económicos envueltos en posibles intercambios culturales con otros países, muy bien pueden aunarse los esfuerzos conjuntos de las mencionadas tres agencias gubernamentales mencionadas al principio de este apartado, p. 118 y la colaboración del Departamento de Estado de Puerto Rico.

Recientemente, el Departamento de Instrucción Pública de Puerto Rico ha creado la Sección de Bellas Artes, bajo la dirección de Leopoldo Santiago Lavandero. Antonio Frontera viene a ser entonces Director del Programa de Teatro Escolar. Es una buena oportunidad para que esa nueva agencia trace planes que den pauta a un desarrollo teatral en grande escala en la Isla, lo que seguramente ocurrirá, dada la inventiva y el entusiasmo inagotable de Poldín, como se ha conocido familiarmente a Santiago Lavandero. Podrían instrumentarse por ejemplo, una serie de festivales estudiantiles de teatro en que se premiaran autores, obras, escenografías, etc. Algo parecido a los Festivales de Primavera, Verano y Otoño que el Instituto Nacional de Bellas Artes (INRA) de la Secretaría de Educación Pública, realiza en México.⁽²⁴⁹⁾ También la creación de una Escuela de Teatro, proyecto ideado por Santiago Lavandero y que no fue

aprobado y del cual se habló en la p. 109 bajo el nombre de Escuela Juvenil de Arte Escénico; sería un proyecto muy enconmiable si se realizara. Algo parecido a la Escuela de Arte Teatral del INBA de México, la que se dedica a la preparación no académica de actores y técnicos de teatro. Y muy interesante resultaría también, el establecimiento en todo el País de Centros permanentes de Teatro Infantil, como los que mantiene también el INBA en el Distrito Federal, en los cuales se estimula la creación artística infantil con exposiciones de pintura, teatro vivo y de guiñol, etc.; todo realizado por los propios niños, quienes acuden a los Centros en su tiempo libre. Sobre este particular ya el Departamento de Instrucción Pública de Puerto Rico ha establecido Centros Recreativos y Culturales en las Escuelas Secundarias, con ayuda Federal. (Véase la Nota # 236.)

De Puerto Rico me llega la noticia de que Fomento Cooperativista de la Compañía de Fomento Económico, ha concedido un préstamo a la actriz puertorriqueña Myrna Vázquez, para que organice una Cooperativa de Teatro. Lo cual demuestra que del problema de los "San Juan Drama Festivals" para acá, mencionado en la p. 114, han empezado a cosecharse los frutos de la experiencia, en maduras y positivas realizaciones.

Se me ha informado también, que en el Undécimo Festival de Teatro Puertorriqueño celebrado este año, se llevaron a cabo algunos piquetes^(249a) de protesta contra el número excesivo de artistas extranjeros que participaron en ese Festival. Claro que el asunto está en manos de los directores de las diferentes obras que se representan, ya que estos tienen mano libre para escoger sus elencos y personal técnico, sin intervención alguna del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Pero aunque es cierto que este problema, que ya señalé en ésta Primera Parte en Confrontación Psicológica y Social, p. 31, afecta directamente a la clase artística del País porque no hay protección legislativa alguna para impedirlo, tampoco se debe llegar al extremo chauvinista de rechazar el talento extranjero solamente por serlo. No hay que olvidar que ese talento artístico extranjero muchas veces ha reforzado y estimulado la creación artística local. Cosa que se ha visto demostrada a través de las páginas de este capítulo sobre el Quehacer Teatral en Puerto Rico. El problema no está en que participen de la vida Cultural del País, sino en que se discrimine el talento local en preferencia desleal por lo extranjero. Sería conveniente que se tomaran las medidas necesarias de parte del Instituto de Cultura Puertorriqueña, que en los Festivales de Teatro se convierte en Empresa, y la APATE (Asociación Puertorriqueña de Artistas y Técnicos del Espectáculo) para que se crearan estatutos, pagos de impuestos, etc. como suele hacerse en otros países en iguales circunstancias. Ejemplo de esto lo son EQUITY en Estados Unidos y la ANDA (Asociación Nacional de Artistas de México). Puede ser también que parte del problema se origine en la forma en que se seleccionan las obras a representarse. El descontento de los dramaturgos no seleccionados, se une además al malestar general. Véanse sugerencias al

efecto en la p. 99, en el apartado sobre los Festivales de Teatro Puertorriqueño.

El propósito del Primer Seminario de Dramaturgia auspiciado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1961 puede lograrse si se siguen aunando todos los esfuerzos esporádicos mencionados hasta aquí. Los concursos de teatro podrían tener más efectividad si las obras concursantes que no son premiadas pudieran someterse a un seminario de dramaturgia en el cual autores y directores y técnicos y teóricos de la materia, trabajaran en colaboración sobre el material vivo. En que lo teórico fuera consecuencia de la creación escénica como es y debe ser y no a la inversa. En esa forma sí podría decirse que ese Primer Seminario de Dramaturgia ha tenido proyección en el futuro. De otra manera no dejaría de ser sólo un destello de pura teoría que murió en su primer intento.

Parte de mi experiencia como jurado en 1957, en uno de los concursos de Teatro del Ateneo Puertorriqueño y del cual ya hablé en el ensayo pertinente, p. 93. Muchas de las obras sometidas a estos concursos tienen a veces temática interesante cuya estructura falla por una u otra razón. Es una lástima que esos dramaturgos en ciernes se pierdan por falta de un debido estímulo.

También otro aspecto positivo que podría resultar de los futuros Seminarios de Dramaturgia, sería la relación entre el autor dramático y el director, tema que ya desarrolló Nilda González en la ponencia del mismo nombre que presentara en el Primer Seminario de Dramaturgia y que podría resumirse, aparte de otros aspectos muy interesantes en: (Véanse p. 221 y Nota # 92 en la Segunda Parte, en ampliación de este aspecto.)

"Defensora encarecida de la obra y del autor—aunque no soy dramaturga—creo que el cambio en concepción y montaje es permisible solamente cuando se beneficia de ello la obra escrita. La estilización y el teatralidad son válidas en tanto en cuanto la obra escrita no salga perjudicada. La obra es lo esencial, lo importante, su escenificación variará según el estilo y el tipo del libreto—"

—Sería necesario para ello el establecimiento o la organización de un grupo cuya tarea única y exclusiva sería la que acabo de mencionar. La labor de corrección y discusión estaría no solamente en manos del director de la obra, sino en las de un dramaturgo o crítico dramático que fuera señalando a medida que progresa la producción, las fallas técnicas del libreto e hiciera sugerencias para su mejoramiento. Claro, que este tipo de labor exigiría de los participantes un alto sentido crítico y una actitud verdaderamente receptiva de parte de los autores. Esto último nos lleva otro problema, el de la infalibilidad. Nadie es perfecto y toda labor que realizamos es susceptible de cambio y mejoramiento. Mas, en muchas ocasiones el director se encuentra con un muro imposible de saltar: el autor ha creado su obra, tiene un concepto fijo y rígido de ella y no permite sugerencia alguna que pueda modificarla. La existencia del autor 'genio' es el mayor enemigo del teatro, levantará siempre el muro insalvable entre él y su director e impedirá la verdadera y beneficiosa relación entre ambos a que hicimos alusión en la segunda parte del trabajo. Lo mismo vale para el director 'genio'." (250)

Urge pues, que se persiga ese equilibrio entre el director y el autor vivo, cercano a su obra y nada mejor que se experimente en un seminario de

esa naturaleza. Los futuros seminarios deben encaminarse a la labor práctica de estos puntos señalados y de otros más que surgieran a lo largo de los trabajos a realizarse. Pero la labor debe ser mayormente práctica y solamente práctica. Y no limitarse únicamente a presentar ponencias que aunque muy brillantes e intelectuales se queden en lo blanco y negro de la letra escrita. Para ser verdaderos Seminarios de Dramaturgia deben también contar con un tiempo lógico y suficientemente amplio para la realización práctica de lo que se exponga en los correspondientes informes. El Primer Seminario de Dramaturgia se limitó a sólo 4 días de labor expositiva de ponencias.

Y algo muy importante es que la fecha en que se realicen estos seminarios debería coincidir con varias temporadas de teatro local, para que con ellas se estimulen aún más sus trabajos. El Primer Seminario se llevó a cabo en una época muerta; sólo se estaba representando EL OTRO de Unamuno en el Teatro Experimental Universitario con dirección de Nilda González. Una sola obra no pudo dar a los visitantes una idea clara y precisa, y diversa del teatro activo del País. Claro que en Puerto Rico hasta ahora, nunca coinciden los montajes teatrales. Se teme que ello disperse al limitado público de teatro, con detrimento para las representaciones. Tal vez y hasta que la situación mejore, se podría por ahora, reponer expresamente para los Seminarios de Dramaturgia, las mejores obras del año tanto las de grupos profesionales y aficionados, como las de los Festivales de Teatro y las representaciones académicas del Departamento de Drama y del Teatro Escolar.

Es hora también de que se lleve a cabo un Segundo Seminario a partir del cual se realicen otros regularmente y en fechas más cercanas para que no se pierda la continuidad de las mejores intenciones de los mismos. Y para lograr una continua renovación de los temas a tratarse, se deberá extender la invitación de personalidades extranjeras a otros países de América, Europa y hasta de Oriente. Invitación que alternadamente, no se concrete únicamente a reconocidos críticos y teóricos del Teatro, sino también a eminentes dramaturgos, actores, directores y técnicos que contribuyan con su aportación a una mejor labor de los trabajos.⁽²⁵⁰⁾ labor que es hora ya que trascienda de la enunciación, a la médula misma del contenido: el Teatro vivo en todas sus manifestaciones.

Y en conclusión, es necesario que la clase artística de Puerto Rico se ponga a la altura de sí misma. Que se desprenda de la pequeñez local tanto de territorio como de pensamiento y se abra receptivamente al eco constructivo de la crítica. Que acepte y reconozca el talento ajeno y el derecho que tienen a expresarlo todos y cada uno de sus compañeros. Que los celos profesionales son legítimos, en tanto sean reflejo de una competencia leal y equitativa. Ya que lo que se ha logrado hasta ahora no es lo más cabal y perfecto... para Puerto Rico es el despertar soñoliento de un ideal por mucho tiempo dormido... y sólo el artista verdadero debe y puede lograrlo. En el intento nunca logrado en el "vamos a no llegar, pero vamos a ir"⁽²⁵¹⁾ estará la realización viva de lo auténtico.

En cuanto a la materia prima para una dramaturgia universal puertorriqueña, es cantera potencial el propio suelo isleño. Los problemas señalados en todo el apartado sobre la Época y Situación Geográfica, pp. 15-39, dan una idea de ese rico caudal dramático. Hay además mucho material folklórico que constantemente desaparece, perdiéndose para la posteridad. Intelectuales puertorriqueños se preocupan por ello. Entre estos, Manrique Cabrera señala:

"Frente a la penuria ambiente, sin embargo, el colono creaba, en los predios de la musa popular. Oralmente el puertorriqueño de aquellos difíciles siglos creaba cantando sus amarguras y alegrías. Creaba narrando sus experiencias y recuerdos. Anónimamente y quien sabe, si en parte, por razón del abandono mismo en que se hallaba, fue moldeando la rica tradición que había heredado. Y así fue creciendo un rico folklore que se constata plenamente en las páginas de Fray Iñigo, y que aún en nuestros días, por su variedad y vigor aguarda dedicación amorosa para coleccionarlo y ~~asaltarle~~ a cabal plenitud su escondido mensaje." (252)

Secundan a Manrique Cabrera, Ester Feliciano, quien constantemente indaga y rescata los elementos infantiles del Folklore,⁽²⁵³⁾ así también María Teresa Vallés, que "amorosamente" recopila datos históricos y peculiaridades locales del folklore de cada pueblo. Datos que vierte en cortas dramatizaciones.⁽²⁵⁴⁾ También compositores e investigadores como Francisco López Cruz, Amaury Veray, Héctor Campos Parsi y la bailarina Mydia Ríos bucean material musical y coreográfico, contribuyendo así junto a todos los nombres indicados hasta aquí y los que involuntariamente haya podido pasar por alto, a crear un arte nacional-universal puertorriqueño.

Por tradición, el público puertorriqueño en especial el de los pueblos fuera del Área Metropolitana, ha sido siempre amante del Teatro. Prueba de ello: los ~~numerosos~~ teatros que había en cada uno de ellos a fines del S. XIX y a comienzos de éste. Por una u otra razón estos fueron desapareciendo, pero el amor por el Teatro ha quedado latente y puede palpase con la avidez que concurren a las pocas representaciones que de vez en cuando les llegan de la Capital.

En los quince años en que tuve la oportunidad de llevar Teatro por campos y pueblos de la Isla, en el Teatro Rodante Universitario, tanto mis compañeros de la Facultad del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, como yo, pudimos comprobar ese hecho. En 1964 y por recomendación de René Marqués, la División de Educación de la Comunidad,⁽²⁵⁵⁾ me encomendó un proyecto de Teatro para llevarse a cabo en una comunidad rural: un ensayo comunal estilo Comedia del Arte del propio Marqués: LOS INOCENTES Y LA HUIDA A EGIPTO. Se escogió el Barrio Palma Sola de Camóvanas, al Noreste de la Isla. Es una región montañosa, hasta hacia poco casi aislada del resto de la comunidad. Y que por esfuerzo de los propios vecinos, había construido una carretera hasta el pueblo. Se quiso experimentar con ellos, como trabajo comunal también,

en un proyecto artístico. El resultado fue positivo. Toda la comunidad colaboró, confeccionando el vestuario, la utilería, además de participar como actores, etc. (256)

Pero lo más interesante de todo resultó ser mi primera entrevista con el vecindario. En esa reunión con los vecinos (niños, jóvenes y viejos) en la cual se acordaron los pormenores del proyecto y los ensayos que se llevarían a cabo, una voz grave se destacó del resto del grupo.

—Señorita, ¿cuándo comenzamos a mimar?

La pregunta me detuvo en seco.. Las risas juveniles ahogaron la voz del viejo vecino, porque no alcanzaban a comprender la pregunta. En ese entonces como hoy, maravillosamente estremecida, me pregunto:

—¿Cómo es posible que en un barrio aislado, este jíbaro (257) use un término tan antiguo y tan auténticamente teatral? ¿Cómo podría saber este buen hombre qué lo que íbamos a hacer se relacionaba estrechamente con la mímica? ¿Acaso por tradición oral, supo de aquellos viejos trashumantes y cómicos de la legua? ¿Cuándo?... tal vez muchos años atrás, en sus escasísimas bajadas de la montaña al pueblo, había visto alguna de aquellas compañías teatrales que de vez en cuando se internaban por los pueblos más apartados de la Isla.

Reaccionando, volví a la realidad y acallé las risas burlonas, explicando la novedad que era para ellos el término "mimar", con las palabras más elementales que pude encontrar. De ahí en adelante, todos unidos, se llegó al propósito inicial del espectáculo. Pero la experiencia me demostró que hay un rico caudal de tradición artística escondido desde épocas remotas en campos y pueblos y que es a nosotros los que pretendemos ser estudiosos y teóricos del Teatro a quienes compete desoubrirlo, estimularlo y encauzarlo a que se desarrolle a plenitud.

Todavía queda mucho del camino por recorrerse y la cuesta aun es muy empinada, demasiado tal vez. Sólo el Gobierno tiene los medios legítimos para realizar el empuje que se necesita para poner en movimiento la maquinaria. Apenas lo ha hecho, y ya se empiezan a ver los resultados. Son muchos los medios, insisto, con que podría hacerlo: habilitación de más teatros; la organización de un Conservatorio de Teatro con centros de investigación monográfica, talleres de práctica escénica, etc. y sobre todo poniéndose en práctica en su totalidad, el PROYECTO PARA EL FOMENTO DE LAS ARTES TEATRALES EN PUERTO RICO, con las enmiendas y correcciones pertinentes a la luz de la experiencia obtenida a partir del inicio del Primer Festival de Teatro Puertorriqueño hasta el presente. (257a) Espero que tanto las recomendaciones que hago individualmente a las instituciones mencionadas hasta aquí, así como las que señalo en general en este apartado, sirvan de base y de acicate para un mejor Teatro Puertorriqueño.

Por último, se puede decir que el teatro puertorriqueño de los últimos veinticinco años, revela un dominio de la técnica moderna a la altura de cualquier otro país. A este respecto, Francisco Arriví dice:

"Ya, para 1956, varios tratadistas del teatro hispanoamericano como Enrique Anderson Imbert, argentino; Willis Knapp Jones, estadounidense; y Luis Oscar, colombiano, han reconocido la aparición en suelo puertorriqueño de un teatro característico, suceso éste muy raro en el grande mapa de las Américas y en otros mapas. Algún tratadista, como Frank Dauster, catedrático de la Universidad de Rutgers interesado en las proyecciones escénicas al sur de Río Grande, se atreve afirmar que sólo México, Argentina y Puerto Rico pueden sentirse orgullosos de una expresión dramática propia." (258)

Frank Dauster, profesor y crítico norteamericano quien tiene a cargo la sección de Teatro Moderno del "Handbook of Latin American Studies" (Manual de Estudios Latinoamericanos), después de sintetizar el Teatro Moderno puertorriqueño de los últimos veinticinco años, concluye con una positiva predicción:

"Although it is too early to attempt a definite assessment, it is obvious that the Puerto Rican theater has undergone a radical change during the last twenty five years. Among the many advances, the most important are three: (1) the complete renovation of the techniques of staging, (2) development of a nucleus of theater people, playwrights, actors, directors, and technicians, and (3) creation of a repertoire of Puerto Rican plays. The theater is always unpredictable, but there is every indication that the successes of the last few years will be continued. Theater people at San Juan no longer speak wistfully of a possible festival, but hopefully of the expansion from six weeks to several months." (258a)

Aunque parezca extraño, en Puerto Rico, a pesar de su condición política, no existe ninguna clase de censura artística. (Claro que eso es resultado y como reflejo de la Metrópolis dominante, donde tampoco la hay.) Y pese a que la mayoría de los escritores simpatizan con la Independencia del País, no tienen ambages en expresar libremente sus ideales. Ejemplo de esto lo es René Marqués, cuyas obras reciben el respaldo oficial al ser representadas por una institución del Gobierno, como lo es el Instituto de Cultura Puertorriqueña. (258b) Desde luego que tampoco hay censura alguna para el contenido, estilo y forma de expresión de las obras. Contrasta esto notablemente con países soberanos que sí tienen censura teatral, como México (258c) y España, (258d) por ejemplo. (El que no haya censura oficial en Puerto Rico, no quita para que a las representaciones de obras que se tema puedan ser "subversivas" asista de "incógnita" la fuerza de represión, (259) alerta a posibles incidentes, que de ocurrir serían provocados por ella misma, pero que hasta la fecha nunca han sucedido.)

Desde la inspiración freudiana hasta la sátira político-social, los estilos se diversifican, yendo a la par tanto el realismo, como el expresionismo; lo absurdo como lo poético, etc. Pero ya no es el teatro, reflejo falso de la vida, hecho con

"el doble propósito de modelar las costumbres y promover la educación religiosa———" (259a)

según los cánones de otros siglos. No. Es un Teatro militante en el que el autor-exponente y el auditorio-recipientes, toman ambos conciencia de la vida (en todas sus opuestas manifestaciones) y por ende de su tiempo. Ya en pleno dominio de la escena, se puede decir que la Dramaturgia en Puerto Rico está en el camino seguro que dará la tónica precisa que la defina y la sitúe dentro de lo verdaderamente hispanoamericano.

Concluyo estas Perspectivas Futuras con una de las proposiciones que en su ponencia NACIONALISMO VS. UNIVERSALISMO, hiciera René Marqués para la Comisión de Teatro del Congreso de la Comunidad Cultural Latinoamericana, celebrado en Arica, Chile en 1966, como uno de los invitados. Refiriéndose a la rica variedad que hay en América tanto de la lengua castellana como de la portuguesa; señala que esa riqueza lingüística crea algunas barreras en el campo del teatro, dentro de un mismo idioma no sólo por el léxico en sí, sino también por el acento, entonación o deje. (259b) El autor propone dos posibilidades:

"Tratar de crear (en el teatro Iberoamericano, al menos) un modo de hablar el español que llamaríamos 'neutro', asequible, sin barreras nacionales ni psicológicas, a todos o a la mayoría de nuestros pueblos hispanoparlantes. Esta posible solución tiene un inconveniente, sin embargo. Varias obras nacionales—no necesariamente costumbristas—y de innegables valores universales, pueden perder algo, si no mucho, de su esencia, al eliminarse, en un español 'neutro', su autenticidad e incluso eficacia dramáticas, tal como ocurriría si obras maestras de los irlandeses Synge u O'Casey, se vertieran a un inglés 'neutro'.

Otra solución y, quizás, la más feliz, sería promover el intercambio intenso de compañías o grupos teatrales nacionales, entre los países de Latinoamérica. A todos nos gustaría, desde luego, ver y oír una obra argentina, o chilena, o puertorriqueña, o brasileña, o mexicana interpretada por sus respectivos grupos o compañías nacionales en nuestros propios países." (259c)

Esas posibilidades el autor las ve factibles a raíz de tres experiencias: Una, la reacción favorable del público de Chicago, Estados Unidos, a la representación en español, de su obra LOS SOLES TRUNCOS, en 1959 en esa ciudad y sobre lo cual se hablará en la Tercera Parte de esta tesis en Historial de los Soles Truncos. Y recientemente a la reacción "estremecedoramente entusiasta" del público de Nueva York al Teatro de Arte de Moscú y la similar del público puertorriqueño al Pirakón con el Teatro Griego. Por eso queriendo romper con la falta de comunicación entre los pueblos hispanoamericanos propone un "Fondo de Cultura Teatral" que como un "banco",

"—tendría la responsabilidad activa de hacer circular la 'moneda', es decir, de intentar el fomento, o al menos, el estímulo de buenas traducciones y publicaciones de textos—"
(259d)

que logren una mejor integración cultural latinoamericana. Como buen dramaturgo, cree que

"Aparentemente y paradójicamente, muchas obras nacionales pueden universalizarse con mayor facilidad si se producen 'en su propia salsa', es decir, si las llevan a escena, ante públicos extranjeros, actores del país de origen. Resaltaría así la importancia de un posible programa de intenso intercambio teatral, por medio de compañías o grupos nacionales, entre los países de nuestra América." (259e)

IV. Notas biográficas de René Marqués

El fondo histórico-cultural unido a la experiencia íntima, propia, son los factores que determinan al individuo. Antes de considerar la obra teatral de René Marqués, es preciso conocer sus datos biográficos. Así a la luz de los factores antes mencionados y de su vida misma, se podrá ver cómo el hombre y el artista se realizan.

Sobre su nacimiento, el autor dice:

"Naof (INSULAR por los cuatro costados: mallorquines, canarios y puertorriqueños componen la yerba genealógica) en Arecibo—costa norte, mar rebelde—un cuatro de octubre (afirman que el de 1919), bajo la advocación de San Francisco, de cuya evangélica paciencia—infelizmente—ración menguada me otorgara el santo." (260)

De sus años de infancia y adolescencia él mismo habla sobre los factores y circunstancias que él cree lo llevaron a ser escritor:

"Ciertamente no había en mi familia tradición literaria alguna, pero al despertar a la vida—y afirman que ese despertar fue muy precoz—tuve la fortuna de toparme en el hogar con la biblioteca de mi abuelo paterno, no impresionantemente voluminosa, pero sí bastante bien nutrida. Desde antes de aprender a leer me había ya familiarizado con libros y revistas españoles, puertorriqueños e hispanoamericanos. Al entrar al primer grado, mi padre tuvo la feliz ocurrencia de regalarme EL TESORO DE LA JUVENTUD, uno de cuyos editores según me complacía constatar muchos años después, era Don Miguel de Unamuno." (261)

De los regalos hechos por sus padres, abuelos y un tío, recuerda sus primeros contactos con la literatura puertorriqueña, como LA HISTORIA DE PUERTO RICO de Salvador Brau y LEYENDAS FUERTORRIQUEÑAS de su compueblano Cayetano Coll y Toste y la novela YUYÁ de Miguel Meléndez Muñoz. La tradición oral también influye en él, por medio de las narraciones que dramáticamente le contaba su abuela materna. De labios de esa admirable matrona, René Marqués conoce a su bisabuelo José Domingo Abreu, oriundo de las Islas Canarias. La personalidad de su antepasado impresiona al niño en tal forma que intenta escribir una novela sobre éste cuando cursaba su octavo grado (segundo de Secundaria) intento que luego va a parar al canasto de la basura. Sin embargo, ese primer esbozo literario se transformará en el Viejo Abreu de su novela LA VISPERA DEL HOMBRE (1959). Así también, la doña Irene de esa novela es a la vez la encarnación de su abuela. (262)

En sus correrías por las dos fincas que poseía la familia (la de San Isidro en Lares y la de Carrizales en Hatillo) el chiquillo tiene oportunidad de escuchar narraciones de aventuras "entierros",⁽²⁶³⁾ hechizos, etc. de labios de los campesinos. Recuerda también a sus primeros maestros entre los cuales destaca a la maestra

"quien primero me dio plena conciencia del valor de la lengua propia como vehículo no sólo de comunicación, sino también de expresión estética." (264)

Dos parientes ilustres influyen también en la formación del escritor que me ocupa: el Dr. Francisco María Susoni Abreu y doña Trina Padilla de Sans

(La Hija del Caribe).⁽²⁶⁵⁾ A ambos debe René Marqués:

"aclaraciones pertinentes e incluso revelaciones sobre nuestra historia de pueblo ayudándome a llenar lagunas y a disipar dudas en una materia en la cual nuestra escuela de ayer como hoy, no arrojaba mucha luz."⁽²⁶⁶⁾

La génesis dramática de este escritor se remonta también a sus primeros años. Y en esta época formativa se puede decir que:

"tanto las circunstancias familiares como las del sistema de instrucción y de la comunidad arecibeña del período eran extremadamente favorables al desarrollo de lo que podríamos llamar 'sentido dramático de la vida'." ⁽²⁶⁷⁾

Así cuenta de las frecuentes dramatizaciones escolares y de la afición de la madre por el teatro y el cine, afición que despertó tempranamente en el niño, quien era su asiduo acompañante. Recuerda que el Teatro Olivor de estructura interior al estilo europeo de la época, era usado como teatro, como sala cinematográfica y como salón de baile. Allí pudo ver a las compañías extranjeras de dramas, comedias, operetas, zarzuelas, etc. y también montajes locales de aficionados. Allí se pone en contacto con el cine en la época de transición entre el mudo y el sonoro.⁽²⁶⁸⁾

Otro estímulo edificante, lo es la vida espectacular de su pueblo:

"La Iglesia de San Felipe (Hoy Catedral), por ejemplo, entre otros espectáculos rituales en diversas épocas del año nos ofrecía durante las Misas de Aguinaldo y la de Callo, la comparsa de pastores y pastoras con su vestuario pintoresco, sus cascabeles y pande-retas, cantando villancicos y casi bailando frente al altar mayor, espectáculo fascinantemente profano que los puritanos sacerdotes del Norte eliminaron al hacerse cargo de la parroquia. También trataron de eliminar las tres clásicas procesiones de Semana Santa: la del Entierro, la de la Soledad y la del Encuentro. No pudieron llegar tan lejos aunque sí lograron restarles a éstas el boato, espectacularidad y espontaneidad popular tradicionales." ⁽²⁶⁹⁾

Y de estos espectáculos seculares, el autor extrae la figura de Leoncia para personaje secundario de su cuento EF LA POPA HAY UN CUERPO RECLINADO (1956). Mujer de la vida airada, que en las procesiones, retaba el prejuicio social del pueblo.

"Y allá iba Leoncia el viernes por la noche en la procesión de la Soledad, cargando la imagen de la Dolorosa, hombro con hombro con las más emperingotadas señoras del pueblo, tan emperingotada, tan señorona y ostentando su fervor religioso tanto como éstas." ⁽²⁷⁰⁾

Por último, la condición geográfica de su pueblo natal, tiene repercusión dramática en el futuro dramaturgo. La ferocidad del Atlántico golpeando contra la costa de su pueblo en alianza con el río, motivando en cada mareajada y "golpes" del río, toda una serie de movilización civil y municipal.

"Acodados en las barandas norte y este del Paseo Víctor Rojas, muchos arecibeños observaban expectantes, ansiosos, el espectáculo. ¿Seris capaz Arecibo de abrirle paso al río? ¿Llegaría éste de modo devastador antes de que se realizara la tarea? ¿Entorpecería el Atlántico con su ya tradicional "mala sangre" la ingente labor salvadora? Situación dramática que unas veces desembocaba en desenlace feliz y otras en tragedia personal y comunal." ⁽²⁷¹⁾

Estos han sido algunos de los incidentes que han hecho que en ese niño arecibeño se despertara su afición por cultivar la literatura. Y como la experiencia vital de la formación del hombre es para él secuela de su identidad, la una es parte integrante de la otra. Sus palabras así lo resumen:

"¿Cómo el niño, sin tener aun conciencia ideológica de lo que luego habría de conocer como independentismo pudo llegar a la afirmación decisiva de su puertorriqueñidad dentro de una familia aparentemente indiferente a la política? Pienso en varios posibles factores de la realidad ambiental inmediata. Por razones de tiempo y espacio, me ceñiré a sólo uno que considero fundamental: el sentido de la tierra, la tradición agraria de los míos. Fijense que inconscientemente he utilizado dos términos significativos: 'tradición' y 'de los míos'. Al despertar a la vida, pues ya existían 'los míos' y éstos tenían una tradición, tradición no en abstracto o en teoría, sino en la realidad operante diaria al poseer y cultivar la tierra. La tierra, aun siendo poca—ninguna de las dos fincas ni la de Larés ni la de Hatillo, era de gran extensión—resultaba para el niño una experiencia vital. Amar la tierra (la tierra en la montaña, la tierra en la costa) era consustancial al amor a los míos.

Y paulatinamente, el concepto de 'los míos' fue ampliándose, de la familia propia a los otros, para incluir a todos aquellos que compartían directamente la tradición (tradición agraria) y la experiencia vital (la tierra que se posee o se cultiva sin poseer); agricultores y obreros agrícolas de la costa y la montaña, campesinos todos, una gran familia blanca, negra, mestiza, a la cual yo pertenecía y que me pertenecía, a la que me unía y me uniría siempre tradición y experiencia vital. Otra frase significativa, fijense ustedes. He dicho 'a la cual yo pertenecía'. El sentido de pertenecer a un ente colectivo que se siente como propio es fundamental al desarrollo, no sólo de la personalidad del individuo, sino a su futuro sentido patriótico. Aquel niño pertenecía a los suyos y ellos a él. He aquí la base de la nacionalidad, base que el niño no razona, pero que vive y siente, si el ambiente social y la educación en el hogar y en la escuela proporcionan factores y condiciones adecuadas a su desarrollo." (272)

En la actualidad divorciado, Marqués tiene tres hijos (una jovencita y dos varones) que estudian ya en nivel universitario. Su trasfondo religioso es católico, aunque en el presente no es práctico. De ideología política independentista, ahora no pertenece a ninguna facción o partido político alguno. Posición ésta que le permite ser dúctil o inflexible según su criterio personal y de acuerdo con las circunstancias.

"Tengo en alto aprecio la Razón, no obstante sentir hondísimo respeto por la Pasión. Rechazo el fanatismo con igual energía con que rechazo esa ridícula patraña que los impotentes y mediocres han dado en llamar hoy 'objetividad científica'.

Creo radicalmente en la Libertad, por lo cual no me queda otro remedio que creer en la Democracia, entendiéndose que hablo de la liberal, no de la igualitaria o estandarizadora. Esta última me parece, en su expresión norteamericana, violentamente reprobable, y en su expresión soviética, sencillamente detestable, o, lo que es para mí igual, de aceptación imposible. Tampoco es cosa de pensar ilusionado, que la salvación ha de venir del neo-liberalismo a secas. La salvación (¿o es la felicidad?) no está, en última instancia, en parte alguna del mundo político, sino en lo más recóndito del individuo, mejor aún, de la persona. Por ello—y volviendo al punto de partida—creo, primordialmente, en la Libertad.

Creo en lo religioso más que en la religión. Posco un rico trasfondo católico del que no tengo intención alguna de renegar. Sin embargo, mi temperamento—quizás más que mi razón—me impide seguir el rigor dogmático del Catolicismo romano casi tanto como me impide aceptar la hipocresía puritana del Protestantismo anglosajón. A pesar de lo cual creo entender que soy, de modo esencial, un espíritu profundamente religioso." (273)

Nieto de agricultores, René Marqués estudia en el Colegio de Agricultura y Artes Mecánicas de la Universidad de Puerto Rico, en Mayagüez, donde obtiene el grado de Ingeniero Agrónomo en 1943. En 1941, Marqués funda en Arecibo y es presidente del Capítulo de Arecibo, sociedad dramática mencionada en la p. 76 en la sección Primeros Grupos Teatrales. Este es el único capítulo de dicha entidad en la Isla. Allí realiza una activa vida teatral, revelándose como actor y director. Es entonces que parece dirige EL DEVORADOR DE SUEÑOS de Lenormand. De 1945-1946 es gerente en la firma comercial Velasco Alonso, Inc. de Arecibo. También funda y preside en 1946, Pro Arte de Arecibo. Luego en 1938-1949 es redactor en el Diario de Puerto Rico en San Juan.

En 1947 Marqués pasa un año en Madrid, cursando estudios en la Universidad Central de esa ciudad. Estudia allí Teatro Español y Contemporáneo. Años más tarde, en 1949-1950, la Fundación Rockefeller le concede una beca para estudiar dramaturgia en la Universidad de Columbia de Nueva York, donde toma además, algunos cursos adicionales en el "Piscator's Dramatic Workshop" (El taller dramático de Piscator) en Nueva York. Dicha beca se le prolonga, para que realice un viaje de estudio a varios teatros universitarios y experimentales de los Estados Unidos: Universidad de Yale, Universidad Católica de Washington, Universidad de Chapel Hill en Carolina del Norte, "Cleveland Playhouse" (Teatro de Cleveland) y "Karmu House" (Casa de Karmu) de Cleveland también.

A su regreso a la Isla en 1950, ingresa como escritor educativo a la División de Educación a la Comunidad,⁽²⁷⁴⁾ agencia adscrita al Departamento de Instrucción Pública de Puerto Rico. En 1953 se le asciende allí a Jefe de la Sección de Editorial, cargo que ocupa en la actualidad.⁽²⁷⁵⁾ Se destaca allí como cuentista y guionista de cine. En 1950-1956 es co-productor del grupo teatral, Teatro Nuestro, el cual iniciara en 1950.

De 1950-1953 es Secretario de la Junta de Directores del Ateneo Puertorriqueño. Y en 1951-1954 funda y dirige el Teatro Experimental de esa institución, realizando una fructífera labor junto a José M. Lacoma, Cipriano Rivas Cherif, Emilio J. Belaval, Angel F. Rívora, etc. sobre la cual se habló en el encasillado sobre el Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño, p. 94. Dicha labor hace posible que se le extienda posteriormente a Marqués, la beca Rockefeller en 1952-1953 y que esta fundación y el Museo de Arte Moderno de Nueva York hagan sustanciosos donativos al Ateneo Puertorriqueño, como ya se indicó en la página mencionada arriba.

En 1954, se le concede a René, la beca Guggenheim para escribir su primera novela. No la puede aceptar hasta 1957 en que se traslada de nuevo a Nueva York donde escribe la mayor parte de su novela LA VISPERA DEL HOMBRE. (276) A su regreso, funda y dirige El Club del Libro de Puerto Rico, con la colaboración de Eliezer Curet en 1958-1960.

Simultánea a su labor de periodista en el período de 1958-1959, el autor es actor de radio en San Juan. Aparte de ello, escribe cuatro adaptaciones para radio de las cuatro SONATAS de Don Ramón del Valle Inclán, para la estación del Gobierno WIPR; las cuales se producen en 1959 a través de dicha estación. Con posterioridad a ello, y ya sin remuneración, ha colaborado esporádicamente con los canales de radio y televisión de la misma estación gubernamental, mayormente en horas no laborables, en foros, entrevistas y programas educativos. (277) Y desde que se inician los Festivales de Teatro Puertorriqueño en 1958, auspiciados por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, René Marqués ha participado con sus obras en ocho de los once festivales celebrados hasta ahora.

Como crítico literario y de teatro, desde 1947-1965, ha colaborado entre otras, en las siguientes publicaciones nacionales y extranjeras: De Puerto Rico = Puerto Rico Ilustrado, Alma Latina, El Mundo, World's Journal, El Imparcial, El Diario de Puerto Rico, Island Times, Asomante, The San Juan Star, Revista de Ciencias Sociales de la Universidad de Puerto Rico y El Día. De Nueva York = El Diario, La Prensa. De México = Cuadernos Americanos, Novedades y Siempre. De Perú = Idea. De París = Clearing House Department of Mass Communication, publicación de la UNESCO. En cuanto a las casas editoras, locales y extranjeras, que han publicado las obras del autor, véase el desglose en la bibliografía al final de esta tesis. En esa bibliografía se podrá ver también los trabajos de tesis de Maestría y Doctorado así como algunas obras de consulta o estudio en que se examina en una u otra forma la labor literaria de René Marqués en diferentes universidades extranjeras.

En los últimos doce años (1955-1967) al autor, a solicitud, ha estado activo dando conferencias y charlas gratuitas, en instituciones cívicas y culturales, escuelas públicas y privadas de nivel elemental, intermedio y superior, y relacionadas con su propia obra, estudiada en los niveles educativos mencionados o sobre otras materias relacionadas con cultura, historia y literatura puertorriqueña en general. Entre estas instituciones se encuentran: La Universidad de Puerto Rico (en cinco de sus facultades); Club Rotario y Club de Leones; Congreso de Psicólogos de Puerto Rico; Universidad Interamericana; Escuelas Públicas del Área Metropolitana (en siete de ellas) y en Escuelas Públicas de la Isla (en ocho de ellas); otras instituciones puertorriqueñas (en cuatro de ellas en las que se destaca el Ateneo Puertorriqueño). En los Estados Unidos ha ofrecido conferencias en Nueva York: en la Universidad de

Columbia, el Museo de Brooklyn y Taft High School del Bronx. Para el Instituto de Cultura Puertorriqueña, el autor prepara en estos momentos un ciclo de conferencias y charlas para ser ofrecidas en varios Centros Culturales de la Isla. (278)

A René Marqués se le ha invitado a congresos, estrenos y actividades culturales y artísticas, en el extranjero. En 1955 es invitado a enviar un mensaje desde su "circunstancia puertorriqueña" a la Primera Convención de la Asociación Nacional de Escritores y Artistas del Perú, lo cual hace con su ensayo: MENSAJE DE UN FUERTORRIQUEÑO A LOS ESCRITORES Y ARTISTAS DEL PERU. (279) En 1958 asiste en México a la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado. Y en ese mismo año, asiste al estreno de su obra LA CARRETA, en Madrid. Como complemento se le ofrece al autor un homenaje en Palma de Mallorca, Islas Canarias, donde va a conocer a la familia de su padre. En 1959 asiste al Seminario Flaherty de Cinematografía en la Universidad de California del recinto de Santa Bárbara. En éste participa como uno de los representantes de la División de Educación de la Comunidad. En 1959 también, asiste al estreno de otra de sus obras, LOS SOLES TRUNCOS (producciones simultáneas en español e inglés en distintos teatros) con motivo de El Festival de las Américas en ocasión de celebrarse los Terceros Juegos Panamericanos en Chicago, Estados Unidos.

La Casa de las Américas de La Habana, Cuba le invita a ser jurado en el Concurso de Teatro Latinoamericano en 1961. No asiste por impedírselo el Departamento de Estado en Washington. Asiste en 1962 al estreno de LOS SOLES TRUNCOS en el Festival de Teatro Latinoamericano en México. En el mismo año se le invita a asistir al estreno mundial de su obra CARNAVAL AFUERA, CARNAVAL ADENTRO durante el Festival de Teatro Latinoamericano en la Habana. Tampoco asiste por impedírselo de nuevo el Departamento de Estado en Washington. Y lo mismo ocurre en 1965, cuando se le invita a un Encuentro entre Dramaturgos Europeos y Latinoamericanos, auspiciado también por la Casa de las Américas. Asiste al Congreso de Integración de la Cultura Latinoamericana, auspiciado por la Comisión de Cultura de la Presidencia de Chile en Arica, Chile en 1966. En este Congreso, expone su ponencia: NACIONALISMO VS. UNIVERSALISMO (Aspectos periféricos del conflicto Nacionalismo vs. Universalismo que pueden afectar la integración cultural de la comunidad latinoamericana en el campo del Teatro). (280) Por motivos personales no asiste al Segundo Congreso de Escritores Latinoamericanos en México, donde se le invita en 1967. (281)

En el Duodécimo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado en México en 1965, el 3 y 31 de agosto y el 1^o y 2 de septiembre, versó sobre el tema EL TEATRO EN IBEROAMERICA. En este congreso se presentaron dos ponencias sobre dos dramaturgos puertorriqueños: UN DRAMA DE FRANCISCO ARRIVI expuesta por José Ferrer Canales, profesor puertorriqueño de la Universidad de Harvard, Washington, D. C. (282) Y LO UNIVERSAL, LO NA-

CIONAL Y LO PERSONAL EN EL TEATRO DE RENE MARQUES (1919), por Pedro M. Barreda-Tomás de la State University of New York, en Biffalo, Biffalo, N. Y. (283)

Ambas ponencias fueron presentadas en la segunda sesión de trabajo del Congreso el martes 31 de agosto de 1965 a las 11 hrs. La ponencia sobre Francisco Arriví fue leída por George Edberg y la de René Marqués, por Jaime Luis Rodríguez Velázquez. La discusión de las mismas estuvo a cargo del Relator, José Luis González, puertorriqueño, profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. (Incluyo parte de la ponencia sobre Marqués en la Segunda Parte, sección: Trascendencia como Autor.)

Durante los últimos doce años, el autor, desoargando su función y responsabilidad social de escritor, tal como él la ha entendido hasta este momento, ha estado asequible, disponible y cada vez más activo en la tarea de orientar y ayudar, sin remuneración alguna, a estudiantes individuales o a grupos pequeños, de niveles universitarios y/o de Escuela Superior e Intermedia, respecto a consultas sobre la propia obra del autor o sobre la literatura puertorriqueña contemporánea en general, mediante consulta directa de los estudiantes al autor. (284)

No quiero terminar estas notas biográficas sin señalar algo sobre el carácter de René Marqués (carácter que muy bien conozco en todas sus manifestaciones). Y en ese caso dejo que él mismo con su peculiar estilo las redondee:

"Tengo dos preocupaciones fundamentales en la vida. Como padre, mis hijos; tanto los de la imaginación poética o de ficción, como aquellos más reales de mi propia carne y espíritu: Raúl Fernando, Brunilda María y Francisco René. Como puertorriqueño, el logro de la soberanía nacional para mi pueblo. A estas dos preocupaciones, que son fundamentos espirituales de mi existencia dedico, fervorosa y verazmente, mis capacidades de criatura humana. (Todo esto suena estiradamente solemne pero en el fondo no lo es. Amo intensamente la vida—sobre todo en lo que ésta tiene de pasión, desafío, lucha—y gozo a plenitud todo lo que de humor descubro en ella. Mi capacidad para reír es casi tanta como mi capacidad para indignarme. No obstante, porque vivo en una sociedad que considera más aceptable la risa que la indignación (y siendo yo un animal tan sociable como el que más), he de reprimir muy a menudo ésta última, lo que trae como resultado que, sublimada y trasmutada al plano poético, aparezca en mi creación literaria. Quizá por ello la seriedad caracteriza fundamentalmente mi obra, mientras que el humor—el cual no me preocupa reprimir—sea pan cotidiano en mi vida. En cuanto al mundo que me rodea, lo veo sórdido y sublime, aburrido y excitante, de honda sabiduría y de estupidez animal, odioso en grado sumo y amable hasta conmovedor, trágico y ridículo, fascinante, en fin. ¿No es ése, después de todo, "el mejor de los mundos posibles" para un escritor? Convencido de ello, el autor que hay en mí nada reprocha. Es como puertorriqueño que el mundo y yo tenemos viejas cuentas que saldar, cuentas que ¡mi dudar!o!, saldaremos, aunque para ello sea preciso que tome a mi servicio, ¡precisamente!, al escritor.)" (285)

Observador perspicaz y agudo auscultador de su pueblo, el autor no ha podido escapar, sin embargo y como es lógico, de lo prèpiamente puertorriqueño. Y como tal, comparte las mismas características, defectos y virtudes. Cuando

señala por ejemplo, la tendencia suicida del puertorriqueño en su ensayo EL PUERTORRIQUEÑO DOCIL escrito en 1960 (véase las pp. 25-26 de esta Primera Parte), no sospecha que él también la experimentará, aunque inconscientemente, cuatro años después. En dos ocasiones y por cierto muy cercanas una de la otra René sufrió dos gravísimos accidentes automovilísticos, mientras él conducía solo. El último ocurrió mientras yo dirigía la reposición de su obra LOS SOLES TRUNCOS en 1964 y de la cual hablo en Historial de LOS SOLES TRUNCOS en la Tercera Parte de esta tesis. Aunque yo no conocía todavía su obra ensayística, recuerdo que le pregunté algo así como:

—¿René, por qué esa tendencia autodestructiva?—

para lo cual no hubo contestación alguna. Sólo un silencio y una mirada desconcertante de sus grandes ojos verdes.

También ha sentido en carne propia otro aspecto de la condición política de su tierra: el servicio militar obligatorio, del que ya se habló en las pp. 19-20 y 26-27. El mismo me informa que su hijo mayor, Raúl Fernando, fue arrestado en el pasado abril de este año, por negarse a ingresar en el Ejército de los Estados Unidos, hecho que lo conduciría a participar activamente en la Guerra del Vietnam. Pasó veinticuatro horas en la prisión de La Princesa en San Juan. Salió libre bajo su Propia Custodia (presidente sentado en casos así, por el juez Federal Cancio, puertorriqueño).⁽²⁸⁶⁾

Dentro de la desilusión de René Marqués, ante la actitud de sus coterráneos, según la expresa en toda su creación literaria, el padre tiene en sus hijos, la prolongación de su obra.... Y eso puede ser su consuelo. Y --
esperanza.....

NOTAS:

PRIMERA PARTE - El autor y su momento histórico

1. Babín, María Teresa
PANORAMA DE LA CULTURA PUERTORRIQUEÑA, p. 19
2. Stead, William H.
EL DESARROLLO ECONOMICO DE PUERTO RICO

Para fortalecer la agricultura se desarrolla la Reforma Agraria, creándose en 1941 la Autoridad de Tierras y la Compañía de Fomento Agrícola en 1945, reformándose el Departamento de Agricultura y Comercio. Y se pone en ejecución la Ley de 500 Acres, ley federal que limita a un máximo de 202 hectáreas la posesión de la tierra y que nunca se había puesto en ejecución. Se reparten así los grandes latifundios en beneficio de los pequeños propietarios agrícolas. Con un sistema de 'granjas de utilidades proporcionales' los pequeños agricultores participan del beneficio de la producción en forma cooperativa en proporción a sus producciones respectivas. Miles de familias de agregados fueron reinstaladas en comunidades rurales. Algunas tierras fueron vendidas a empresas particulares y otras traspasadas a la Administración de los Programas Sociales. (pp. 37-38)

3. Ibid, Op. Cit.

Creando que el fomento agrícola por sí solo no podría mejorar la economía del País, se crea la Compañía de Fomento Industrial en 1942 que junto al Comité de Planificación de Puerto Rico y del Banco Gubernamental de Fomento constituye el programa de Fomento Económico del País. Cuenta además, con el apoyo de agencias complementarias creadas para ese fin. La Autoridad de Recursos Hidráulicos, la Autoridad de Transportes, la Autoridad de Comunicaciones, la Autoridad de Acueductos y Alcantarillados y los programas reforzados de Turismo y Obras Públicas. El programa de industrialización, aparte de la empresa privada local, se basa mayormente en la especulación con capital de inversionistas norteamericanos a quienes se les vende fábricas de propiedad gubernamental con exención de impuestos internos de ingresos industriales y sobre propiedades, por diez años. En esa forma se proporcionan fuentes de trabajo para miles de empleados. (pp. 39 y 44)

Pero a pesar de las aparentes ventajas que ha proporcionado ese método, lo cierto es que muchas de esas fábricas al terminar los diez años de exención de impuestos ligan sus bábulos y se van. Así constantemente tiene la Compañía de Fomento que estar buscando inversionistas que vengan al País, lo que se convierte en un círculo vicioso que René Marqués llama "industrializar el País sobre bases falsas" en LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO, A. III, p. 393.

4. Ibid, Op. Cit., p. 20
5. Ibid, Op. Cit., p. 6
6. Rosario, Rubén del
CONSIDERACIONES SOBRE LA LENGUA EN PUERTO RICO
en Literatura Puertorriqueña - 21 Conferencias, pp. 25-26

Para Rubén del Rosario, la palabra Puerto Rico no se refiere necesariamente a la riqueza o hermosura del paisaje del País, y que muy bien pudieron encontrarlo los españoles en cualquier otra región como Santo Domingo que tiene características parecidas. Para él:

"Puerto Rico no es sino una espafiolización acertada de la palabra BORIKEN. Se da en este el fenómeno conocido en la filología con el nombre de etimología popular, que consiste en reajustar la forma de una palabra desconocida a base de otras palabras más comunes de la lengua vernácula.

De igual manera pienso que Boriken, o una forma semejante como Boriko o Buoriko, fue rehecha, reconstruida, convertida en Puerto Rico por una libre asociación mental. Entre Puerto Rico y Boriken hay varias coincidencias.

cias internas, estructurales: la o, la i y la k, y casi hay coincidencia en la r. También existe una similitud en la p y la b, ambas consonantes bilabiales. La voz india Boriken o Buoriko sonaba extraña; había que atribuirle una significación, lo que se consigue asociándola con rioo y luego con puerto, cosa muy natural entre navegantes. Ese es, pues, con seguridad, el proceso síquico que dió nacimiento a la palabra Puerto Rico."

7. Mévila, Arturo V.

UN BALLET DE FINES DEL DIECIOCHO SOBRE ASUNTO PUERTORRIQUEÑO
en la Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960, #6, pp.37-40

Este historiador puertorriqueño descubre en 1957 en una de sus investigaciones en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, un cuaderno de 14 páginas, texto íntegro de ese baile pantomímico.

8. Babín, María Teresa
Op. Cit., p. 30

9. Ibid, Op. Cit., pp. 30-31

9a. Ibid, Op. Cit., pp. 34-35

"El 10 de marzo del año 1887 quedó fundado el Partido Autonomista en Ponce bajo la dirección inspiradora de D. Román Baldorioty de Castro. El mismo año se desata una despiadada persecución conocida en los anales de nuestra historia con el nombre gráfico de los Componetes, crueles castigos corporales ordenados por el General Romualdo Palacios, el gobernador de turno. Los ancianos todavía conservan en la memoria los horrores de ese año ignominioso. Hemos oído contar datos espeluznantes acerca de las miles de atrocidades y tormentos físicos y morales que padecieron las víctimas y la valiente defensa de la prensa liberal del país, que se atrevía relatar estos castigos y se exponía en muchos casos a la confiscación de los periódicos y a sufrir persecución. La obra de don Antonio S. Pedreira sobre EL AÑO TERRIBLE DEL 87 es un buen ensayo expositivo de estos acontecimientos."

Meléndez Muñoz, Miguel

EL JIBARO Y EL COMPONTE

en Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1961, # 12, p. 42

"El Componete es un término tragicómico con el que sus inventores calificaron, irónicamente, los vejámenes y las torturas corporales a que sus agentes—el Orden Público, organización policíaca, la Guardia Civil y el Ejército—sometieron a los puertorriqueños liberales para que se 'compusieran' en su 'descompuesta' actitud protestativa."

Mi Padre solía referirme anécdotas de esta época y me contaba que se denominaban "mojados" a los de allá - españoles (tal vez por haber cruzado aguas para llegar al País) y puertorriqueños simpatizantes del régimen; y "secos" a los de aquí - autonomistas. En sus terribles interrogatorios, la Guardia Civil solía preguntar a la víctima si era "seca" o "mojada". Si ésta respondía que "seca", la golpiza o tortura le llovía encima con un
—Pues toma para que te "mojes".—Si decía que "mojada",
—Pues toma para que te "seques".—El "palo si bogas y palo si no bogas" da una idea de la arbitrariedad oficial.

10. Slogan - fórmula publicitaria o de propaganda política, concisa y elocuente.

10a. "revolución pacífica" - término que el fotógrafo y escritor norteamericano, Homer Page, aplicó al cambio político, económico y social ocurrido en Puerto Rico a partir de 1940 hasta el presente.

(Citado por Fred Wale y Carmen Isaías en
EL SIGNIFICADO DEL DESARROLLO DE LA COMUNIDAD, p. 3)

11. jaldá arriba - equivale a cuesta arriba, refiriéndose al terreno pendiente y accidentado del País.
12. Marqués, René
PESIMISMO LITERARIO Y OPTIMISMO POLITICO: SU COEXISTENCIA EN EL PUERTO RICO ACTUAL, Posibles Causas de pesimismo, p. 50
13. Ibid, EL PUERTORRIQUEÑO DOCIL
Nacionalismo y Anexionismo: el impulso autodestructor, p. 43
14. Ibid, Op. Cit., Nota al calce # 19
15. Ibid, Op. Cit.
Síntesis de la psicología puertorriqueña: el estadolibrismo nota al calce # 30, p. 48
16. Ibid, Op. Cit.
Los alivios de conciencia en el campo político, p. 71
17. Ibid, Op. Cit., p. 74
18. omecandela - puede equivalir a "mucho ruido y pocas nueces".
19. Marqués, René
Op. Cit. (Segunda publicación de ese ensayo) en ENSAYOS (1953-1966), Apéndice 2, p. 209
20. POLITICA, 1-30 de abril de 1967, pp. 37-38
En la Asamblea General de las Naciones en 1953 se declaró que ya que el pueblo de Puerto Rico tenía una constitución como Estado Libre Asociado no podía considerarse el País como colonia norteamericana. Pero en 1967 el Comité de Descolonización de las Naciones Unidas integrado por 24 países aprobó por 15 votos contra 8 tomar en consideración el caso colonial de Puerto Rico. El Comité tuvo el apoyo incondicional de la OESS y los países africanos y asiáticos recién liberados. Los ocho votos en contra fueron de Estados Unidos, Venezuela, Chile, Uruguay (miembros de la OEA) y de Gran Bretaña, Italia y Australia.
21. Pero a pesar de esto, para utilizar el himno en asuntos oficiales se toman muchas precauciones, por temor a que se considere el hecho como subversivo. Recuerdo que cuando utilicé LA BORINQUEÑA en mi obra AREYTO PESAROSO como apartación de la Comedista Universitaria al Tercer Festival de Teatro Puertorriqueño (1960), el hecho conllevó seria repercusión interna en el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico. Hasta una junta de la Facultad de Teatro llegó a efectuarse, en la cual se llegó a pensar en la supresión del himno. Ante mi obstinación de que si se eliminaba el himno, yo prefería eliminar también la obra, se optó por dejarlo. El retirar la obra del Festival, después de su estreno, hubiera sido muy perjudicial ante la opinión pública, desde luego.
22. Marqués, René
PESIMISMO LITERARIO Y OPTIMISMO POLITICO: SU COEXISTENCIA EN EL PUERTO RICO ACTUAL, p. 67
23. Ibid, Op. Cit.
24. Ibid, EL PUERTORRIQUEÑO DOCIL
Nacionalismo y Anexionismo: el impulso autodestructor, p. 41
25. Ibid, Op. Cit., p. 44
26. Ibid, Op. Cit., pp. 44-45
- 26a. Ibid, Op. Cit., pp. 41-42
- 26b. Ibid, Op. Cit., Nota al calce # 16, p. 42
27. Ibid, Op. Cit., p. 47
28. Ibid, Op. Cit., (segunda publicación de ese ensayo) en ENSAYOS (1953-1966), Apéndice 1, Nota al calce # 3, p. 205

29. Ibid, NACIONALISMO VS. UNIVERSALISMO
en ENSAYOS (1953-1966), p. 226
30. Schlesinger Jr., Arthur H.
THE COMING OF THE NEW DEAL (La llegada del Nuevo Trato), pp. 263-296
31. Marqués, René
EL PUERTORRIQUEÑO DOCIL
Los "alivios de conciencia" en el campo político, p. 70
32. Arce de Vázquez, Margot
IMPRESIONES, pp. 17-18
(Citada por Manrique Cabrera en su HISTORIA DE LA LITERATURA
PUERTORRIQUEÑA, pp. 303-315)
33. Marqués, René
Op. Cit., Literatura y realidad psicológica
(segunda publicación de ese ensayo) en ENSAYOS (1953-1966),
Apéndice I, p. 208
34. Ibid, EL PUERTORRIQUEÑO DOCIL
Conclusión, p. 76
35. Ibid, Op. Cit., Literatura y realidad psicológica
(segunda publicación de ese ensayo) en ENSAYOS (1953-1966)
Apéndice I, nota al calce # 9, p. 208
36. Ibid, PESIMISMO LITERARIO Y OPTIMISMO POLITICO: SU COEXISTENCIA
EN EL FUERTO RICO ACTUAL, Interpretación y profesia, pp. 67-68
37. Alegria, Ricardo - EL INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA
(Los primeros cinco años: 1955-1960)

"El Instituto de Cultura Puertorriqueña, creado el 21 de junio de 1955 mediante la Ley número 89, es una corporación pública autónoma cuyas funciones se inspiran en el propósito de - contribuir a conservar, promover, enriquecer y divulgar los valores culturales del pueblo de Puerto Rico - mediante el estudio y la investigación del haber histórico en sus múltiples facetas; el estímulo a la obra creadora en sus manifestaciones cultas, populares y folklóricas; y el quehacer constante, orientado a divulgar, respetar y enriquecer el legado cultural de Puerto Rico." (p. 7)

Para llevar a cabo sus propósitos el Instituto de Cultura tiene varios programas de Investigaciones Históricas, Arqueológicas y Folklóricas: El Programa de Parques y Museos abarca 1. Parque Arqueológico en el Centro Ceremonial Indígena del Barrio Caguana en Utuado. 2. Parque Histórico en las Ruinas de Caparra. 3. Museo Militar en el Antiguo Castillo de San Jerónimo. 4. Museo de Arte Religioso en la Antigua Iglesia de Porta Coeli en San Germán. 5. Museo de la Vida Doméstica en el San Juan de hace un Siglo. (pp. 29-30) El programa para el Fomento de la Música y Grabaciones Musicales recoge la música en todas sus manifestaciones históricas, folklóricas y populares. Otro programa lo es el de Publicaciones. Con el Archivo General de Puerto Rico, se recogen todos los documentos públicos de valor histórico así como con el Archivo Musical, donde se reúne y se conserva toda la producción musical de Puerto Rico. El Archivo de Grabado, Mapas y Fotografía donde se reúne material relacionado con la historia y diversas manifestaciones de la cultura de Puerto Rico. El Archivo de la Palabra, conserva la palabra de los más destacados intelectuales, artistas y hombres públicos.

Das encomiendas le impone la Ley al Instituto: Conservación y Restauración de la zona histórica de San Juan y la Conservación y Restauración de los Monumentos Históricos. Para estimular a los propietarios a que restauren debidamente sus propiedades, el Instituto ha auspiciado ante la Asamblea Legislativa que conceda exención contributiva por 10 años y exención del control de la Ley de Alquileres. La restauración se lleva a cabo mediante las normas impuestas por el Instituto con el asesoramiento de una Comisión Asesora integrada por arquitectos, historiadores,

etc. En cuanto a la conservación y restauración de Monumentos Históricos, el Instituto ha restaurado ya los siguientes monumentos: 1. Plazas Ceremoniales de los Indios—(Precolombino) Utuado. 2. Ruinas de Caparra—(Siglo XVI). 3. Iglesia de Porta Coeli—(Siglo XVII) San Germán. 4. Casa de los Contrafuertes—(Siglo XVII). 5. Fuente de Sancho Ochoa de Castro—(Siglo XVII). 6. Fuerte de Vieques—(Siglo XVIII). 7. Casa del Callejón—(Siglo XVIII). 8. Castillo de San Jerónimo—(Siglo XVIII). 9. Baluarte de la Segunda Línea de Defensa—(Siglo XVIII). 10. Antiguo Hospital Provincial en Puerta de Tierra—(Siglo XIX). 11. Casa natal de Luis Muñoz Rivera en Barranquitas —(Siglo XIX). 12. Mausoleo a la memoria de Luis Muñoz Rivera en Barranquitas. (p. 27)

El Instituto ha establecido talleres de Arte y Artesanía como Taller de Escultura, Taller de Tejidos, Taller de Metalistería, Taller de Artes Gráficas, Taller de Cerámica, Taller de Mosaico, Taller de Vidriería. (p. 47) Estos talleres se utilizan como auxiliares en las obras de restauración de esculturas, pinturas, muebles, etc. A los alumnos sobresalientes se les conceden becas para que puedan dedicarse por entero a esos menesteres. El Taller de artes gráficas produce los carteles, para los actos públicos del Instituto y colabora en diseño e ilustración de las publicaciones de pintura, música, literatura, artes gráficas, cuentos, libretos, etc. Por medio de concursos y certámenes, fabricación de instrumentos musicales, torneos de trovadores populares, etc. se trata de estimular la creación artística y literaria. Así como frecuentes conferencias y exposiciones ayudan al programa de divulgación cultural con la ayuda de la División de Educación de la Comunidad del Departamento de Instrucción Pública (Véase Nota # 255), se realiza un programa de películas documentales entre ellas: LA IMAGINERÍA POPULAR PUERTORRIQUEÑA, JUAN MOREL CAMPOS, LA FLENA, LA ARQUITECTURA COLONIAL EN PUERTO RICO, etc. (p. 65)

Se ofrecen Becas y Ayudas Económicas a personas que se distinguen en distintos campos del Arte para que realicen estudios avanzados de perfeccionamiento. Y consciente de su responsabilidad con la población residente fuera de la Zona Metropolitana, ha desarrollado un programa de promoción cultural por los pueblos de Puerto Rico. Fomenta los Centros Culturales locales en cada pueblo a los que brinda asistencia técnica y económica para la celebración de actos públicos culturales. No sólo se presentan programas confeccionados en San Juan, sino que también se estimula la creación local cultural y las relaciones culturales entre los distintos pueblos. Con la ayuda del Museo Rodante del Instituto, se organizan festivales o ferias culturales, que coinciden generalmente con las fiestas patronales de cada pueblo. Se ha conseguido asignación legislativa para la construcción de edificios especialmente diseñados para albergar estos Centros Culturales. (pp. 69-72)

El Instituto ayuda económicamente a otras instituciones y agrupaciones como a la Revista Asonante, Revista de Artes y Letras, los Ballets de San Juan, La Sociedad de Amigos de la Calle del Cristo 255 (La Casa del Libro), La Sociedad de Amigos del Museo de Bellas Artes y el Congreso de Poesía Puertorriqueña. Ofrece además, servicios de archivo y secretaría a varias entidades que tienen su sede en el domicilio del Instituto en San Juan y en éste celebran sus juntas. Son ellas, la Academia de la Lengua Española, la Academia de la Historia, el Congreso de Poesía Puertorriqueña y la Comisión Puertorriqueña de Historia de las Ideas. (p. 73)

El arte del ballet y de la música reciben apoyo del Instituto, al subvencionar al grupo profesional Ballets de San Juan así como a la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico. Así también con Fondos Federales (véase Nota # 205), ayuda en la actualidad a diferentes agrupaciones artísticas especialmente de teatro. Con los Festivales de Teatro Puertorriqueño e Internacional, el Instituto de Cultura Puertorriqueña, amplía y redondea los propósitos para los cuales ha sido creado.

38. Rexach Benites, Roberto F. y Celeste Benítez
 PUERTO RICO 1964: UN PUEBLO EN LA ENCRUCIJADA, p. 5, parte II
39. Ibid, Op. Cit., pp. 8 y 9, parte IV
40. Ibid, Op. Cit., p. 11, parte V
41. Vientós Gastón, Nilita
 COMENTARIOS A UN ENSAYO SOBRE PUERTO RICO:
Puerto Rico, 1964: Un pueblo en la encrucijada de Roberto F. Rexach Benítez y Celeste Benítez, p. 11, parte II
42. Ibid, Op. Cit., pp. 37-38, parte VIII
43. Ibid, Op. Cit., pp. 38-39, parte VIII
44. patio - corral de una casa. En la acepción puertorriqueña puede ser índice también de lo circunscrito a los límites de la Isla, a lo estrictamente local.
45. Rosario, Rubén del
 Op. Cit., p. 21
46. Ibid, Op. Cit., p. 22
47. mancha del plátano - se refiere a la mancha que produce tanto la planta del plátano (oriundo de la India y aclimatado en muchos países de América Tropical) así como su fruta, el plátano o banano, conocido en Puerto Rico como plátano verde o maduro y guineo. En México se le llama respectivamente plátano macho y plátano simplemente. Por las características de la mancha, pegajosa y difícil de quitar, ha venido a ser sinónimo de las características propias del puertorriqueño.
48. Rosario, Rubén del
 Op. Cit., p. 31
49. Fue necesario que cada país hispanoamericano se definiera y conformara como pueblo con personalidad propia, para comprender que el conocer o dominar otro idioma, no significaba necesariamente un peligro para su personalidad de pueblo. Conocer otro idioma, aparte del vernáculo, significa un medio más de comunicación y convivencia con otros seres humanos. Aparte de la comunicación, está el enriquecimiento cultural que se deriva al conocer otras culturas en su idioma original. Además, para convivir y combatir hasta cierto punto a un Coloso como lo es Estados Unidos de Norteamérica, de quien prácticamente casi toda hispanoamérica es colonia económica, es necesario conocerle; y el idioma es uno de los medios más preciosos para lograrlo. Desde luego que la convivencia debe consistir en la defensa e identidad de lo propio; y compartir en igual proporción con lo de afuera. Lo imperdonable es la infiltración adlterara de vocablos innecesarios y nocivos al idioma vernáculo, por existir ya en éste sus equivalentes.
50. Vientós Gastón, Nilita
 OTRA VEZ EL BILINGÜISMO
 en la Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1962, # 16, p. 8
51. Ibid, Op. Cit., pp. 8-9
52. Ibid, Op. Cit., p. 8
53. Sáez, Antonia
 SIGNIFICACION DEL VERNACULO: APUNTES LINGUISTICOS
 en la Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1962, # 16, pp. 1-3
54. Ibid, Op. Cit., p. 3
55. Vientós Gastón, Nilita
 Op. Cit., p. 6

56. *Ibid*, Op. Cit., p. 4
57. Marqués, René
Op. Cit., Civismo y religión: imposición social del inglés, p. 57-58
58. Pérez Marchand, Monelisa Lina
LA HISTORIA DE LAS IDEAS EN PUERTO RICO
en Literatura Puertorriqueña - 21 Conferencias, p. 605
(Cita a Francisco Ayala en la p. 6 de su ensayo PUERTO RICO: UN DESTINO EJEMPLAR, sobretiro de Cuadernos Americanos, México, 1951.)
59. *Ibid*
60. Beard, Charles A. y Mary R. Bear
BASIC HISTORY OF THE UNITED STATES
(Historia básica de los Estados Unidos), pp. 374-489
61. Ley Seca - "Prohibition Amendment" (La Prohibición); prohibición legal de la manufactura y venta de licores alcohólicos como bebida.
62. "flapper girl" - literalmente la "chica del golpeo". Se refería al ruido producido por el ouello del calzado (especie de botín) y el cual llevaban suelto. Este ruido pasó a ser el calificativo que adjetivaba el modo especial de moverse, la forma descuidada de vestir y toda la actitud ante la vida de los jóvenes de entonces. Un equivalente a la tendencia a go go y sicodélica de nuestros días.
63. Schlesinger, Jr., Arthur M.
THE COMING OF THE NEW WORLD
(La llegada del Nuevo Mundo), p. 263-296
64. Augspurger, Everett y Richard Aubrey MacLennan
OUR NATION'S HISTORY (Historia de nuestra nación), p. 658
En 1935 el Congreso aprobó el "Works Progress Administration" (WPA) (Administración del Progreso del Trabajo), que facilitaba proyectos para los trabajadores no manuales, como artistas, actores, escritores y músicos. Lo que se llamó "WPA Art Project" (Proyecto de Arte de la WPA) que incluía Bellas Artes, (escultura, drama, murales, artes gráficas, etc.)
65. Marqués, René
Op. Cit., La Guerra de Corea: mito o realidad?, p. 39
66. *Ibid*, Op. Cit., p. 40
67. Gassner, John
MASTERS OF THE DRAMA (Maestros del drama), pp. 629-644
68. Imbert, E. Anderson
HISTORIA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA, Vol. I, pp. 19-180
69. Kluokhona, Clyde
ANTROPOLOGIA DE ESTADOS UNIDOS, 330 p.

Martin, Paul Sidney y George I. Quinby
INDIANS BEFORE COLUMBUS, 582 p.
- 69a. Anderson, John
AMERICAN THEATRE (El teatro americano), p. 89
(Citado por John Gassner en MASTERS OF THE DRAMA, p. 634)
"Era este público el que soñaba despierto, mientras las bases del feudalismo industrial se echaban bajo sus narices... Como el nuevo rico cogimos las cosas con calma y le dimos todo por sentado."
- 69b. La Liga Dramática de América; El Teatro Chico de Chicago; Los Actores de Wisconsin; El Taller 47 del Profesor Baker; El Instituto Tecnológico de Carnegie; El Teatro de Artes y Oficios de Detroit

70. Glantz Shapiro, Margarita
TENNESSEE WILLIAMS Y EL TEATRO NORTEAMERICANO, p. 20
71. Ibid, Op. Cit., p. 17
72. Ibid, Op. Cit., p. 18
73. Ibid, Op. Cit., pp. 35-67
- 73a. Para una aclaración somera sobre su Teatro Epico, véase la Nota # 236 en La Segunda Parte, análisis de la obra CARNAVAL AFUERA, CARNAVAL ADENTRO de René Marqués.
74. Ibid, Op. Cit., pp. 35-36
- "El 'Wolksbühne' alemán es el primer intento real por volver a los métodos griegos de representación. Es decir, hacer que el teatro sea un patrimonio popular; utiliza todos los medios de que puede disponer el dramaturgo y el escenógrafo, sin temer a las contaminaciones ni a la falta de originalidad. Es educar, es refinar al pueblo, es interesarlo en los problemas básicos, es obligarlo a tomar conciencia de los problemas colectivos, es una tribuna. El repertorio de 'Wolksbühne' se preparaba de acuerdo con su público y se modificaba con él, era moldeable, permeable a las exigencias populares.
- El 'Federal Theatre' logró los mismos propósitos y su principal medio de difusión fue el Periódico Vivo, semejante al drama que Piscator definió como drama documental."
75. El Teatro de los Actores; El Teatro Colectivo; La Nueva Liga Teatral; El Teatro del Trabajo, Inc.; El Laboratorio de Teatro de los Trabajadores
76. Glantz Shapiro, Margarita
Op. Cit., pp. 38-49
77. Marcantismo - término derivado de MacCarthy, presidente del Comité de Actividades Anti-norteamericanas que por aquella época investigaba incoherentemente supuestas actividades subversivas contra el gobierno, aplicando para ello la sanción de "culpabilidad por asociación".
78. Glantz Shapiro, Margarita
Op. Cit., p. 49
- Según Margo Glantz el Teatro del Absurdo responde a la crisis vital de la Segunda Pos Guerra.
- "Miller y Williams son los últimos dramaturgos norteamericanos que compadecen a sus víctimas dentro del Realismo. Gelber y Albee se unen a los dramaturgos que desde 1950 han desbaratado la forma dramática para ajustarla a la vida moderna. THE ZOO STORY (La historia del zoológico) presenta como protagonista a un hombre de Nueva York que jamás intenta comunicarse con un ser humano, sino con un ser animado vivo, con un perro, pero hasta eso le es negado."
79. Esslin, Martin
BRECHT, THE MAN AND HIS WORK (Brecht, el hombre y su obra), 1961
(Citado por Margarita Glantz Shapiro en
TENNESSEE WILLIAMS Y EL TEATRO NORTEAMERICANO, p. 122)
80. Glantz Shapiro, Margarita
Op. Cit., pp. 42-43
81. Camus, Albert
LOS JUSTOS, A. V, p. 238
- "Estamos condenados a ser más grandes que nosotros mismos."
82. Glantz Shapiro, Margarita
Op. Cit., p. 41

83. Esslin, Martin
EL TEATRO DEL ABSURDO
Introducción, p. 17
- 83a. Artaud, Antonin
EL TEATRO Y SU DOBLE, pp. 37-38, 94, 104-108
- Se busca que la poesía del espacio y no del lenguaje, se manifieste en la escena, hacia los sentidos, antes que hacia el espíritu. El sonido y la luz se han de comunicar con las fuerzas puras que son imágenes de energía del inconsciente. Busca él un teatro independiente y autónomo, emancipado del texto con un nuevo replanteamiento del mundo objetivo (descriptivo externo) y un mundo subjetivo (metafísico). Su Teatro de la Crueldad se basa en que el Mal es permanente en el Hombre, y el Bien es transitorio por ser resultado de un acto, un deseo. Por eso para Artaud, el objetivo del Teatro
- "—no es resolver conflictos sociales o psicológicos, ni servir de campo de batalla a las pasiones morales, sino expresar objetivamente ciertas verdades secretas, sacar a la luz por medio de gestos activos ciertos aspectos de la verdad que se han ocultado en formas en sus encuentros con el Devenir.
- Cumplir esto, unir el teatro a las posibilidades expresivas de las formas, y el mundo de los gestos, ruidos, colores, movimientos, etcétera, es devolverle su primitivo destino, restituirle su aspecto religioso y metafísico, reconciliarlo con el universo." (pp. 72-73)
84. Camus, Albert
LE MYTHE DE SISYPHE (El mito de Sísife), p. 18
(Citado por Martin Esslin en EL TEATRO DEL ABSURDO, Introducción, p. 15)
- 84a. El Teatro Checo aportó a la Olimpiada Cultural de los XIX Juegos Olímpicos celebrados en México en 1968, el espectáculo LA LINTERNA MÁGICA. En este se funden la voz y el movimiento con el sonido, la luz, la proyección cinematográfica, etc. y se logra un efecto único de plasticidad estereofónica, si se me puede perdonar la expresión con la que intento plasmar la impresión empática-sensorial que el espectáculo me produjo.
- 84b. Grotowski, Jerzy
TOWARDS A POOR THEATRE (Hacia un teatro pobre),
- Después de estudiar todos los métodos europeos para el actor, desde las "acciones físicas" de Stanislavski, el entrenamiento bio-mecánico de Meyerhold, el ejercicio rítmico de Dullin, las investigaciones de Delsarte sobre las reacciones extrovertidas e introvertidas, la síntesis de Vakhtangov hasta los conceptos de Artaud, Grotowski se vuelve al Teatro Oriental, especialmente al Teatro Clásico de China, donde estudió por un tiempo. Y con toda esa experiencia y utilizando además las disciplinas humanísticas de Nietzsche, Durkheim, Jung, etc. para análisis, crea su propio método. Aunque confiesa que nada es completamente nuevo y que el bagaje, consciente o inconsciente, de tradición, ciencia, arte, etc. es lo que capacita para la rectificación y una mayor posibilidad creativa en el futuro. Su método se basa en la
- "técnica del 'trance' y de la integración de toda la psique del actor y los poderes de su cuerpo, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto como si brotara en una especie de 'transluminación'." (p. 16)
- El actor entrenado en su método
- "renace, no sólo como un actor, sino como hombre y con él, yo renasco también. Es una manera tosca de expresarlo, pero lo que se obtiene es una total aceptación de un ser humano por otro." (p. 25)
- Porque su método, basándose en sus conocimientos, pero sin atarse ortodoxamente a ellos, se libera en creación personal ya que él utiliza
- "las formas esqueléticas de la acción humana, la cristalización de un

papel, la articulación psíquica-fisiológica de un actor en particular." (p. 24)

No es extraño pues, que más que un director, Jerzy Grotowsky sea una especie de gúfa espiritual para sus actores. Llama "Teatro Rico" (rico en defectos), al teatro contemporáneo que es síntesis de las dispares y creativas disciplinas de la literatura, la escultura, la pintura, la arquitectura, la iluminación, la actuación (bajo un director de escena), etc. Y como a pesar del perfeccionamiento de todos sus recursos mecánicos, él cree que el Teatro será siempre inferior, técnicamente hablando, al Cine y a la Televisión, propone entonces un "Teatro Pobre" en el cual se renuncie a la planta (escenario-auditorio) y que en cada producción se cree un nuevo espacio que establezca infinitas variaciones de la relación actor-público en diferentes arreglos físicos. (pp. 19-20) En esa forma hace realidad lo previsto por Antonin Artaud cuando hablaba de una acción en vertical y horizontal, alrededor y entre el público. (EL TEATRO Y SU DOBLE, pp. 98-99)

Grotowsky pide una actuación libre de vestuario, de maquillaje y de escenografía; sin efectos de luces y de sonido y sin ningún foro que la separe del público. El actor, sólo el actor es el medio de expresión total: El vestuario existirá sólo en función con un personaje en particular y sus actividades, transformándose delante del público en contraste con sus funciones. El sonido y la música surgirán de la orquestación de las voces y el chocar de los objetos. El maquillaje teatral desaparece y el actor usará sus propios músculos e impulsos internos para lograr una transformación más teatral delante del público, pasando de un tipo a otro, de un personaje a otro. Y el medio-ambiente también sufre la influencia del actor. El piso puede transformarse en un mar, una mesa en un confesionario, un metal en un ente vivo, etc. Todo creado por el propio actor, por medio de su absoluto dominio de su cuerpo y de sus gestos. (pp. 20-21)

Y como el grupo social cada vez está menos definido por la religión, las formas míticas tradicionales se han fundido, desapareciendo y reencarnándose. La identificación con el mito (la verdad individual con la verdad universal) es casi imposible hoy, ya que la fe es más bien un asunto de convicción intelectual. Propone Grotowsky entonces: Primero, una confrontación con el mito, más que una identificación con éste. Tratar de encarnar el mito, tratando de percibir lo relativo de nuestros problemas y su relación con el "génesis" y la relatividad de éste a la luz de la experiencia de hoy. El desgarramiento y contacto con las capas más íntimas del ser, al exponerse a la superficie, hará que la máscara-viva, se quiebre y muera. Segundo, a pesar de que se ha perdido el "patrimonio común de la fe, la perceptividad del organismo humano continúa. Sólo el mito encarnado en el mismo actor, en su organismo vivo, puede funcionar como tal. Al violarse ese organismo, exponiéndose al desorden violento, nos retornará a una situación mítica concreta, a una experiencia de humana y común verdad. (p. 23)

En conclusión, su método y sus experimentos han cristalizado en dos conceptos: el "Teatro Pobre" y la representación como un acto de transgresión. No es de extrañarse el que la crítica catalogue sus producciones como

"choque con el génesis; la dialéctica de la burla y el apoteosis; la religión expresada a través de la blasfemia; el amor a través del odio." (p. 22)

en una integrante interrelación de los contrarios.

85. Manrique Cabrera, Francisco

HISTORIA DE LA LITERATURA PUERTORRIQUEÑA, p. 51

"A su llegada los colonizadores trajeron como rico bagaje el folklore hispánico. En el mundo indígena hallaron el 'areíto', que según Oviedo era un 'bailar cantando'. Esta manifestación de cultura popular indígena, especie de romance dramatizado, desaparece andando el tiempo. Tan sólo nos quedan los moldes hispánicos que al correr de los años se acriollan, mediante procesos de aclimatación, sufriendo injertos de la tierra nueva y de las nuevas experiencias históricas que la tradición hace gravitar

sobre ellos."

86. Pasarell, Emilio
ORIGENES Y DESARROLLO DE LA AFICION TEATRAL EN PUERTO RICO, Tomo I, pp. 2-5
87. Ibid, Op. Cit.
88. Ibid, Op. Cit.
89. Ibid, Op. Cit., p. 10
90. Ibid, Op. Cit., pp. 10-112
91. Ibid, Op. Cit., p. 8
92. Ibid, Op. Cit., pp. 6-7

Publicado según Pasarell en el Boletín Histórico, Año V, 1918, pp. 148-192

93. Ibid, Op. Cit., p. 6
94. Ibid, Op. Cit., pp. 10-13
95. la décima - "...muy lejos de ser composición de origen popular tiene un rancio abolengo culto. Al desconcertante Lope de Vega debemos la noticia de que fué Vicente Espinel, másico, poeta y novelista de renombre en los siglos áureos, el 'inventor' de la décima, de donde ésta se llama también espinela por los retóricos. ¿Por qué caminos extraños esa difícil y culta composición vino a adueñarse de la musa popular puertorriqueña, hasta el extremo de desplazar al romance y aún hacer retroceder la copla?"

"...no puede resultar ajeno a nuestro interés el hecho de que, de una parte, el pueblo español, inmerso en sus actuaciones épicas, tomara el romance—desprendimiento épico—para expresar su sentir hondo, y de la otra, la pequeña Isla muestra, cuya historia ha sido un eterno lamento según lo revelan sus crónicas y relaciones, viejas y nuevas; tierras del ¡Ay bendito! y del LAMENTO BORINCAÑO, haya escogido la décima—receptáculo propio de la queja—según Lope Lope."

(Francisco Manrique Cabrera
HISTORIA DE LA LITERATURA PUERTORRIQUEÑA, pp. 55
pp. 55 y 56)

"Puerto Rico tiene muy soterrada en su alma antigua esta propensión al canto melancólico, el cual predomina sobre el canto alegre y bullanguero. La décima es de todas estas formas populares la mejor adaptada a la manera de ser y de sentir del pueblo borincano. El jíbaro imprevisa décimas y las entona para dar salida a sus sentimientos, cuya gama se extiende desde el matiz más íntimo y refinado hasta el más jocoso y simple. A veces acompaña el canto con la guitarra, la bordóna, el güicharo, el acordeón, el tiple o el cuatro. Es frecuente, no obstante, oír a las lavanderas canturreando mientras lavan en el río, la quebrada, o el arroyo, sin más acompañamiento que el agua y el chasquido de las manos en la piedra donde estregan la ropa. En el monte se percibe la voz del jíbaro al compás del machete, lo mismo que suele oírse de madrugada el penetrante canto del bueyero al conducir la carreta por el cañaveral, o del peón al guiar el arado para abrir los surcos en la tierra. La poesía culta de Puerto Rico está saturada de estas entrañables fuentes de inspiración. Muchos poetas (Luis Lloréns Torres, o Virgilio Dávila en el primer ciclo lírico del siglo XX, y Francisco Manrique Cabrera en el segundo), se han nutrido de estas savias y se han identificado con el pueblo al encarnar en verso la entraña viva de los cantares jíbaros, respetando su esencia purificadora."

(María Teresa Babin
PANORAMA DE LA CULTURA PUERTORRIQUEÑA, p. 169).

96. Manrique Cabrera, Francisco
Op. Cit., pp. 38-103
97. Aguinaldo - "Durante la Navidad se cantan aguinaldos y se pide aguinaldo, ya que la palabra significa para nosotros tanto el regalo que se ofrece o se recibe durante las Pascuas; como la canción entonada en alabanza del Niño Jesús. El verso de seis sílabas predomina en el cantar navideño y se mezcla el sentimiento religioso con el detalle costumbrista y festivo."
(María Teresa Babín
PANORAMA DE LA CULTURA PUERTORRIQUEÑA, p. 167)
98. Manrique Cabrera, Francisco
Op. Cit.
99. Laguerre, Enrique
UN LIBRO DE MODESTO RIVERA en PULSO DE PUERTO RICO, pp. 228-229
(Citado por María Teresa Babín en PANORAMA DE LA CULTURA PUERTORRIQUEÑA,
p. 386.)
100. Dávila, Arturo V.
LA PASTORAL DEL OBISPO ARIZMENDI SOBRE LAS COMEDIAS
en Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1961, # 12, pp. 27-32
101. Pasarell, Emilio J.
Op. Cit., pp. 29-30
102. Ibid, Op. Cit., pp. 13-25
103. Ibid, Op. Cit., p. 46
104. Tapia, Alejandro
MIS MEMORIAS, p. 91
(Citado por Emilio J. Pasarell en ORIGENES Y DESARROLLO DE LA AFICION TEATRAL
EN PUERTO RICO, Tomo I, p. 55)
105. Pasarell, Emilio J.
Op. Cit., p. 47
106. Córdova, Pedro T.
MEMORIAS GEOGRAFICAS, HISTORICAS, ECONOMICAS Y ESTADISTICAS DE LA ISLA
DE PUERTO RICO - (1831-1833), Tomo IV, p. 201
(Citado por Emilio J. Pasarell en ORIGENES Y DESARROLLO DE LA AFICION TEATRAL
EN PUERTO RICO, Tomo I, p. 46)
107. Pasarell, Emilio J.
Op. Cit., p. 61
108. Ibid, Op. Cit., pp. 46-47
109. Córdova, Pedro T.
Op. Cit., p. 204
(Citado por Emilio J. Pasarell en ORIGENES Y DESARROLLO DE LA AFICION
TEATRAL EN PUERTO RICO, Tomo I, p. 38)
110. Pasarell, Emilio J.
Op. Cit., pp. 38-45
111. Ibid, Op. Cit., pp. 273-282
112. Ibid, Op. Cit., p. 43
113. Rivera de Alvarez, Josefina
VISION HISTORICO-CRITICA DE LA LITERATURA PUERTORRIQUEÑA
en Literatura Puertorriqueña - 21 conferencias, p. 56
114. Pasarell, Emilio J.
Op. Cit., p. 37, Nota al calce # 9
115. Ibid, Op. Cit., p. 101

116. *Ibid.*, Op. Cit., p. 102
117. *Ibid.*, Op. Cit., p. 121
118. *Ibid.*, P. Cit.
119. *Ibid.*, Op. Cit., p. 135
120. *Ibid.*, Op. Cit., p. 123
- 120a. Sáez, Antonia
 EL TEATRO EN PUERTO RICO
 (Desde sus comienzos hasta 1900)
 en Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1961, # 12, p. 16
121. Pasarell, Emilio J.
 Op. Cit., p. 307
 (Según Sama en BIBLIOGRAFIA PUERTORRIQUEÑA, sin número de páginas)
- Antonia Sáez pone la representación de LA CRUZ DEL MORRO, como la primera obra de índole histórica de que se tenga evidencia. Contrario a Pasarell, indica que está basada en un episodio de la invasión holandesa a Puerto Rico en 1965.
- EL TEATRO EN PUERTO RICO (Desde sus comienzos hasta 1900), Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1961, # 12, p. 15)
- Habría que examinar el texto de la obra para ver en verdad a que acontecimiento histórico se refiere.
122. Sáez, Antonia
 Op. Cit., p. 13
123. Pasarell, Emilio J.
 Op. Cit.
- 123a. Sáez, Antonia
 Op. Cit., p. 15
124. Pasarell, Emilio J.
 Op. Cit., pp. 116-117
125. *Ibid.*, PANORAMA TEATRAL DE PUERTO RICO EN EL SIGLO XIX
 en Literatura Puertorriqueña - 21 conferencias, p. 74
126. Acosta, José Julián
 ESTUDIOS ECONOMICOS, POLITICOS Y SOCIALES
 (Citado por Antonia Sáez en EL TEATRO EN PUERTO RICO, p. 21)
127. Pasarell, Emilio J.
 ORIGENES Y DESARROLLO DE LA AFICION TEATRAL EN PUERTO RICO, Tomo I, pp. 114-115
128. Las Antillas, 18 de mayo de 1867, núm. 11
 (Citado por Emilio J. Pasarell en ORIGENES Y DESARROLLO DE LA AFICION TEATRAL EN PUERTO RICO, Tomo I, p. 122)
129. Sáez, Antonia
 EL TEATRO EN PUERTO RICO, p. 22
130. González, Nilda
 EL TEATRO DE SALVADOR BRAU, p. 18
 en la Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1963, # 18, pp. 16-24
131. Pasarell, Emilio J.
 Op. Cit., p. 309
132. *Ibid.*, Op. Cit., p. 290
133. Solórzano, Carlos
 Curso: TEATRO HISPANOAMERICANO (Conferencia del 20 de julio de 1966)
 Véase Teatro Costumbrista, Segunda Parte, Nota # 299, p. 327.

- 13 . Sáez, Antonia
Op. Cit., pp. 19-20
135. Pasarell, Emilio J.
Op. Cit., pp. 220-224
136. Ibid, Op. Cit., p. 121
137. Ibid, Op. Cit., p. 314
138. Ibid, Op. Cit., p. 236
139. Pasarell, Emilio J.
Op. Cit., pp. 44-61
140. Pasarell, Emilio J.
Op. Cit., p. 194
- 140a. Ibid, Op. Cit., p. 217
141. Sáez, Antonia
EL TEATRO EN PUERTO RICO (Desde sus comienzos hasta 1900)
en Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1961, # 12, p. 16
142. Ibid, PANORAMA TEATRAL DE PUERTO RICO EN EL SIGLO XIX
en Literatura Puertorriqueña - 21 conferencias, pp. 70-71
143. Solórzano, Carlos
EL TEATRO LATINOAMERICANO EN EL SIGLO XX
- 143a. Pasarell, Emilio J.
ORIGENES Y DESARROLLO DE LA AFICION TEATRAL EN PUERTO RICO, Tomo II, pp. 9-61
144. Manrique Cabrera, Francisco
Op. Cit., p. 159
145. Arrivi, Francisco
LA GENERACION DEL 30: EL TEATRO
en Literatura Puertorriqueña - 21 conferencias, p. 382
146. Ibid, CONCIENCIA PUERTORRIQUEÑA DEL TEATRO CONTEMPORANEO (1937-1956), p. 89
147. Ibid, Op. Cit., pp. 88-89
148. Pasarell, Emilio J.
Op. Cit., pp. 16-52
149. Ibid, Op. Cit., pp. 93-103
150. Ibid, Op. Cit., pp. 159-178
151. Marqués, René
CUENTOS PUERTORRIQUEÑOS DE HOY (Prólogo), pp. 15-16
152. PRERA (Puerto Rico Economical Reconstruction Administration) - La administración de Reconstrucción Económica de Puerto Rico
FERA (Federal Economical Reconstruction) - Reconstrucción Económica Federal
PRRA (Puerto Rico Reconstruction Administration) - Administración de Reconstrucción de Puerto Rico
WPA (Works Progress Administration) - Administración del Progreso del Trabajo
153. Véase Nota # 64
154. Arrivi, Francisco
Op. Cit., p. 385
155. C. E. T. (Organo del Centro Educativo de Maestros para Trabajadores),
28 de diciembre de 1935, pp. 8-12
156. Pasarell, Emilio J.
Op. Cit., p. 166
157. Arrivi, Francisco
AREITO MAYOR, p. 17
158. Según los informes sobre Teatro adaptado para radio y televisión que me ha

facilitado Jack Délano, Administrador General de la WIPR (radio y televisión) en carta del 17 de febrero de 1967.

159. Pasarell, Emilio J.
Op. Cit., pp. 67-72
160. Ibid, Op. Cit., p. 79
- 160a. Sáez, Antonia
EL TEATRO EN PUERTO RICO, pp. 62-63
- 160b. Pasarell, Emilio J.
Op. Cit., pp. 147-148
- 160c. Ibid, Op. Cit., pp. 166 y 179
161. Ibid, Op. Cit., p. 166
162. Ibid, Op. Cit., p. 135
163. Emilio S. Belaval
Puertorriqueño. Fundador de la Sociedad Dramática de Arte Popular Areyto. Se ha mantenido activo en la producción, dirección, y como autor y crítico de teatro durante los últimos treinta años. Entre las obras dramáticas escritas por él se destacan, LA HACIENDA DE LOS CUATRO VIENTOS, CIELO CALDO, LA MUERTE, LA VIDA, CIRCE O EL AMOR. Se ha distinguido además, como cuentista en sus CUENTOS DE LA UNIVERSIDAD, CUENTOS PARA FOMENTAR EL TURISMO y CUENTOS DE LA PLAZA FUERTE; y como ensayista, en temas sobre la cultura puertorriqueña, teoría de las artes y problemas de la filosofía de la cultura. Actualmente es Juez Asociado del Tribunal Supremo de Puerto Rico.
(Datos tomados de EL AUTOR DRAMÁTICO - Primer Seminario de Dramaturgia, 1961, p. 205)
164. Pasarell, Emilio J.
Op. Cit., pp. 156-159
165. Mamel Méndez Ballester
Puertorriqueño. Autor de las piezas dramáticas EL CLAMOR DE LOS SURCOS, TIEMPO MUERTO, ESTE DESAMPARO, UN FANTASMA DECENTITO, ES DE VIDRIO LA MUJER, ENCRUCIJADA, EL MILAGRO. Ha publicado la novela ISLA CERRERA. Ha participado en la vida teatral de Puerto Rico en capacidad de empresario, director y actor. Ha desempeñado puestos ejecutivos en la radio. Es REPRESENTANTE a la Asamblea Legislativa de Puerto Rico.
(Datos tomados de EL AUTOR DRAMÁTICO - (Primer Seminario de Dramaturgia, 1961, p. 31)
166. Belaval, Emilio S.
LO QUE PODRIA SER UN TEATRO PUERTORRIQUEÑO
en Areyto Mayor de Francisco Arrivi, pp. 245-246
167. Ibid, Op. Cit., p. 255
168. Ibid, Op. Cit., pp. 257-258
169. Ibid, Op. Cit., p. 258
170. Ibid, Op. Cit., p. 250
171. Leopoldo Santiago Lavandero
Llega a la Universidad de Puerto Rico vía Guayama-Bayanón y aunque estudia ciencias, se hace miembro de la Farándula Universitaria donde asombra por su talento para la recitación poética. Luego va a Columbia University en Nueva York y a Yale University en Connecticut, donde realiza estudios avanzados en Drama. A su regreso junto con Emilio S. Belaval organiza Areyto, agrupación teatral que marca el rumbo de tantas otras. Organiza el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico y es su director ejecutivo y además el Administrador del Teatro de la Universidad de 1941 hasta

1947. Es director además, de los programas dramáticos de la Colgate Palmolive Peet Co. en la estación WKAQ de San Juan, Puerto Rico. Y más o menos para esos años, en 1942-1946 es asesor y director de muchas de las producciones representadas en el Colegio Sagrado Corazón en Santurce. En 1942-1945 ayuda a organizar los espectáculos para militares para el Departamento de las Antillas (Antilles Department Special Service) con el Capitán C. R. Kase, director del Departamento de Drama de la Universidad de Delaware. En 1946, diseña el Teatro Rodante de la Universidad de Puerto Rico. Con licencia sabática de esta universidad, va a la de Yale a terminar su Maestría en Teatro. En el verano de 1948 enseña y dirige teatro en Berkshire Playhouse, Stockbridge, Massachusetts y en ese año, es Profesor Asistente en el Departamento de Drama de la Universidad de Tulane y Director Asociado en Le Petit Theatre du Vieux Garre en New Orleans, La. En los veranos de 1949 y 1950 es Director Asociado y Entrenador de Actores en el Wellesley College Summer Theatre en Wellesley, Mass. Ahí tiene la oportunidad de dirigir al propio autor Thornton Wilder actuando en su obra NUESTRO PUEBLO. De 1950-1956 es Profesor Asistente en el Departamento de Drama de la Universidad de Yale y director de la Asociación Dramática de Yale. Enseña allí Dirección Escénica y Drama 70 - Taller para Dramaturgos. En los veranos de 1951 hasta 1956 dirige teatro en diferentes sitios como en Nueva York (Onteca Club); en Minnesota (Nisswa Summer Theatre) y en California (Comedy Theatre). De 1956-1960 ya de regreso en Puerto Rico, dirige la programación de la estación WIPR-TV. Al iniciarse los Festivales de Teatro Puertorriqueño ha participado activamente en ellos. En 1961 planea y somete un plan de Teatro Escolar que es aprobado por el Secretario de Instrucción Pública, nombrándosele a él como director ejecutivo del programa. En 1965 se le concede la beca Fulbright para realizar investigación y estudios sobre Teatro en España. En 1967 el Gobierno de Puerto Rico le otorga el premio Manuel Pérez por sus servicios al pueblo de Puerto Rico. Actualmente ha sido nombrado director del Programa de Bellas Artes del Departamento de Instrucción Pública.

(Datos tomados del programa del Tercer Festival de Teatro Internacional de la obra VESTIR AL DESNUDO de Pirandello, dirigida por Leopoldo Santiago Lavandero, en 1967, p. 4; y de sus NOTAS AUTOBIOGRÁFICAS, facilitadas por él mismo.)

172. Rigundo Rivera Alvarez

Dramaturgo puertorriqueño; guionista, actor y director de radio y televisión. Ha escrito y dirigido CAMINO DEL SILENCIO (1944) y CARCEL DE YEDRA (1950). Su obra EL CIELO SE RINDIO AL AMANECER fue estrenada en el Sexto Festival de Teatro Puertorriqueño con dirección de Victoria Espinosa. Para la Comedia Puertorriqueña, dirige LA GATA SOBRE EL TEJADO CALIENTE de Tennessee Williams para el Segundo Festival de Teatro Internacional en 1966. Durante largos años ha participado en la radio y la televisión de Puerto Rico como actor, guionista y director en carácter de lo cual ha tenido gran éxito. Es fundador y director de la Escuela de Radio y Televisión.

173. Francoisco Arriyí

Dramaturgo, director teatral y poeta puertorriqueño. Becado por la Fundación Rockefeller, cursó estudios de radio y arte teatral en la Universidad de Columbia. Es fundador de la Sociedad Dramática Tinglado Puertorriqueño en 1944. De 1953-1959 es Director de la Escuela del Aire y Director del Servicio de Radiomisión Pública adscritos al Departamento de Instrucción Pública. A partir de 1959 es Director de los Festivales de Teatro que auspicia el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Tres de sus obras han sido representadas en estos festivales: VIGIGANTES (1958) y repuesta en 1966; MARIA SOLEDAD (1961), EL COCKTAIL DE DON MADIE (1965). En 1956 el Teatro Universitario del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico,

estrena sus dramas *EL MURCIELAGO* y *MEDUSAS EN LA BAHIA*, bajo el título genérico de *BOLERO Y PLENA*. Otras obras suyas son: *CLUB DE SOLTEROS*, *EL DIABLO SE HUMANIZA*, *ALUMBRAMIENTO*, *CASO DEL MUERTO EN VIDA* y *SIRENA*. Algunas de sus obras han sido incluidas en antologías teatrales en el extranjero. Es autor además, de los poemarios: *TRIPTICO*, *ISLA Y NADA*, *FRONTERA* y *CICLO DE LO AUSENTE*, casi todos premiados en los concursos de poesía del Ateneo Puertorriqueño. Organiza y dirige el primer Seminario de Dramaturgia, auspiciado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1961. En el Duodécimo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado en México en 1965 y el cual versaba sobre *EL TEATRO EN IBEROAMERICA*, fue presentada la ponencia *UN DRAMA DE FRANCISCO ARRIVI* por José Ferrer Canales, puertorriqueño, profesor en la Universidad de Harvard, Washington, D. C. (p. 127-134 de las *Memorias* de dicho Congreso.) En la actualidad Francisco Arrivi es Director de la Oficina de Fomento Teatral del Instituto de Cultura Puertorriqueña. De la Generación del 40 para acá, Arrivi se ha dedicado a una constante labor de exégesis y confrontación del teatro puertorriqueño, constituyéndose así en uno de sus pilares fundamentales.

174. Angel F. Rivera

También otro entusiasta del Teatro, graduado de la Universidad de Puerto Rico y discípulo de Leopoldo Santiago Lavandero en el Departamento de Drama de la Universidad. Obtiene su Maestría en Teatro en la Universidad de Yale, Conn. en 1951 donde realiza una encomiable labor teatral. A su regreso a Puerto Rico, dirige el estreno de *EL SOL Y LOS MACDONALD* de René Marqués, para Teatro Nuestro en 1950. De 1951-1953, para el Teatro Universitario monta *GAMINO REAL* de Chejov, *EL AMOR DE DON PERLIMPLIN CON BELISA EN SU JARDIN* de García Lorca y *EL MOMENTO DE TU VIDA* de William Saroyan. Y para el Teatro Rodante Universitario hace una ingeniosa puesta en escena de *MAESE PATELIN*, farsa andrúmica francesa, S. XV. Para el Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño, dirige en 1953, *LA CARRERA* de René Marqués, siendo el estreno de esta obra en Puerto Rico; para Arte Teatral, *LA MUERTE DE UN VIAJANTE* de Arthur Miller en 1956. Para los Festivales de Teatro Puertorriqueño ha dirigido en 1959, *LA RESEMIADA* de Enrique Laguerre; en 1960, *CIELO CAIDO* de Emilio S. Belaval; en 1962, *EL APARTAMIENTO* de René Marqués; en 1965, *LA DIFÍCIL ESPERANZA* de Ana Inés Bonnin Armstrong; en 1966, *MI SEMORIA* de Luis Reohani Agrait, etc. En 1961 fue invitado por el Departamento de Estado de Estados Unidos para ir a Colombia a organizar un Departamento de Teatro en esa República. Al presente es uno de los directores artísticos en WIPR-TV. Es además, miembro de la Junta Asesora de Artes Teatrales del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

175. José M. Leocoma

Ha laborado activamente en el Teatro en Puerto Rico durante los últimos 15 años como productor, director, actor, escenógrafo, luminotécnico y profesor de Drama. En una u otra forma ha participado en producciones del Teatro Experimental del Ateneo (del cual fue co-fundador), Teatro Nuestro, Teatro de Marionetas, Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico (Teatro Rodante Universitario), Colegio de Pedagogía, "Little Theatre of Puerto Rico" y Festivales de Teatro Puertorriqueño del Instituto de Cultura. Como actor se ha distinguido en *EL LANDO DE SEIS CABALLOS* de Víctor Ruiz Iriarte; *LA CARRERA* de René Marqués (primera producción de esta obra en Puerto Rico, en 1953); *EL HOMBRE, LA BESTIA Y LA VIRTUD* de Pirandello; *LA HIJA DE IORIO* de D'Annunzio y *ASI QUE PASEN CINCO AÑOS* de García Lorca. Ha dirigido entre otras, *EL SEGADOR* de Azorín (cuya producción exitosa le valió al Teatro Experimental del Ateneo apoyo financiero de la Fundación Rockefeller); *LA ZAPATERA PRODIGIOSA* de García Lorca; *UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA* de René Marqués; *UN DIA EN LA GLORIA* de Víctor Ruiz Iriarte; *DOÑA ROSITA LA SOLTERA* de García Lorca, etc. Habiendo obtenido su Maestría en Arte con especialidad en Educación de la Universidad de Nueva York y su Maestría en Arte con especialización en Drama de la Universidad de Kansas, trabaja en

su tesis para el Doctorado en Teatro de esta última universidad que versa sobre EL SIMBOLISMO EN EL TEATRO DE RENÉ MARQUES. Su tesis para la Maestría: AUDIENCE OPINION TO THE THEATRE BASED ON THE DRAMA FESTIVALS SPONSORED BY THE INSTITUTE OF PUERTORICAN CULTURE, 1958-1963 (Opinión del público sobre el drama, basada en los festivales de teatro auspiciados por el Instituto de Cultura Puertorriqueña), la publicará próximamente el Instituto de Cultura Puertorriqueña en el original inglés y en traducción al español. Lacomba prepara actualmente un DICCIONARIO DE TEATRO y una ANTOLOGÍA DE OBRAS DRAMÁTICAS escritas por sus estudiantes de las clases de Arte Dramático que él imparte en la Escuela Superior e Intermedia de la Universidad de Puerto Rico.

(Datos tomados del programa de LOS SOLES TRUNCOS de René Marqués (reposición) en el Noveno Festival de Teatro Puertorriqueño en 1966, p. 9, dirigida por José M. Lacomba.)

176. Julio Marrero

Estudia escenografía en la Universidad de Yale y pintura en España. En Puerto Rico dirige LOS INTERESES CREADOS de Benavente y EL CLAMOR DE LOS SURCOS de Méndez Ballester en 1941. Colabora con Areyto. Para la Comedia Estudiantil Universitaria, dirige en 1947, BALDORIOY DE CASTRO de Cesáreo Rosa-Nieves, en co-dirección con José Luis Marrero, entonces estudiante de teatro en el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico. Diseña también para esta obra, la escenografía. Escribe el libreto y dirige la opereta BORIKEN con música de Jesús Figueroa y diseña la escenografía de la misma. En 1949, diseña la de LA CUARTERONA.

(Datos tomados de CONCIENCIA PUERTORRIQUEÑA DEL TEATRO PUERTORRIQUEÑO (1937-1956) de Francisco Arriví, pp. 57, 65, 82, 89)

En los últimos años, Julio Marrero se ha mantenido alejado del trajín teatral, aunque su obra EL HOMBRE TERRIBLE DEL '87 recibe mención en el certamen de Teatro del Ateneo Puertorriqueño en 1966. Esta obra acaba de representarse en el Undécimo Festival de Teatro Puertorriqueño en 1968.

177. Rafael Ríos Rey

De una familia de escenógrafos

"de la que es desoendiente directo Rafael Ríos Rey, nieto de don Juan, que se dedica en San Juan a ese arte complementario del teatro. Fueron ellos don Juan M. Ríos—muerto en Ponce el 16 de enero de 1919—y sus hijos Octavio, Felipe y Roberto. Fueron muchas las decoraciones pintadas por ellos en Puerto Rico, Cuba y Santo Domingo. Recordemos las de EL PERRO CHICO, LA GUARDA-BARRERA, LA VIUDA ALEGRE, LA CANCIÓN DEL NAUFRAGO, EL MÍSTICO, unas pocas de los cientos de ellas. Fueron los escenógrafos de la Gira Artística, de Leicibabasa y de La Presa."

(Emilio J. Pasarell en ORIGENES Y DESARROLLO DE LA AFICIÓN TEATRAL EN PUERTO RICO, Tomo II, p. 285)

Ríos Rey, destacado pintor y muralista puertorriqueño, realiza estudios en México en 1958, durante la época de gran florecimiento pictórico en ese país, becado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. En Puerto Rico participa en la vida teatral desde la época de Areyto, con obras como EL CLAMOR DE LOS SURCOS y TIEMPO MUERTO de Méndez Ballester, para las cuales diseña las escenografías. Más tarde entre otras ejecutorias, diseña la opereta COFRESI con música de Rafael Hernández y libreto de Gustavo Palés Matos. También se destaca en su escenografía para el Festival del Caribe en 1952, en el cual participaron diferentes grupos de bailarines y cantantes folklóricos de los países de esa área. Diseña la de VEGIGANTES de Francisco Arriví para el Primer Festival de Teatro Puertorriqueño en 1958 y MARIA SOLEDAD del mismo autor para el Cuarto Festival en 1961. En 1958 participa en la Primera Bial Interamericana de Pintura y Grabado celebrada en México, donde exhibe varios de sus cuadros. Son varias las

instituciones de Puerto Rico que ostentan murales realizados por Ríos Rey. Desde hace varios años es Administrador del Teatro Tapia de San Juan, labor que comparte con su constante dedicación pictórica.

177a. Datos suministrados por Norma Candal en carta personal del 23 de enero de 1967.

178. Pasarell, Emilio J.
Op. Cit., p. 157

179. Ibid, Op. Cit., p. 124

180. Ibid, Op. Cit., p. 165

181. Ibid, Op. Cit., p. 180

182. Rafael Cruz Emérico

Natural de la Isleta de Vieques al Este de Puerto Rico, estudia Ingeniería Mecánica y Artes Industriales en la Universidad de Puerto Rico donde se gradúa en 1945. Enseña Artes Manuales durante cinco años y estudia Técnica Teatral bajo la dirección de Leopoldo Santiago Lavandero. En 1944 se le nombra Ayudante Técnico e Instructor en Técnica Teatral del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico. Desde entonces diseña y monta varias obras de un acto y dirige la construcción y los montajes escénicos de UN DIA DE OCTUBRE de Kaiser, LA VIDA ES SUEÑO de Calderón, SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR de Pirandello, etc. Junto con Santiago Lavandero diseña y dirige la construcción del Teatro Rodante Universitario en 1946. De 1949-1951 parte a Estados Unidos donde estudia en la Universidad de Yale, obteniendo una Maestría en Teatro especializado en escenografía. En esos años es uno de los mejores estudiantes de Luminotecnia del Departamento de Drama de esa universidad. Al terminar sus estudios regresa a su puesto de Director Técnico en el Departamento de Drama, en 1955 y desde entonces hasta ahora ha realizado los diseños y montajes memorables de las escenografías de LA ALONDRA de Anouilh, LA CELESTINA de F. Rojas, DON GIL DE LAS CALZAS VERDES de Tirso de Molina, LA ESTRELLA DE SEVILLA de Lope de Vega, LA COMEDIA DE EQUIVOCACIONES y EL MERCADER DE VENECIA de Shakespeare, LA MAQUINA DE SUMAR de Elmer Rice, LA CAJA DE JUGUETES de Debussy, etc. Ha participado en los Festivales de Teatro Puertorriqueño e Internacional que auspicia el Instituto de Cultura Puertorriqueña.

183. Ludwig Schajowicz

Austriaco. Eminente erudito de las Artes y conocedor de varios idiomas, tiene el privilegio de haber asistido al Seminario de Teatro De Reinhardt. Luego de haber sufrido de cerca los horrores de la Alemania Nazi, ya en Cuba, organiza y dirige el Teatro Universitario de la Universidad de la Habana. Allí, entre otras, dirige NUESTRA NATACHA de Casona y el extraordinario espectáculo de EL CERCO DE MMANCIA de Cervantes. A su llegada a Puerto Rico es Profesor Visitante desde 1947-1954 y además es Director del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico. Aquí dirige la primera tragedia griega realizada en el País: IFIGENIA EN AULIDE de Eurípides; acontecimiento inolvidable y de gran repercusión artística entre la clase teatral. Su esposa Luisa Caballero, cubana, diseña la escenografía para esta tragedia. Entre otras producciones dirigidas por Schajowicz, están EL VIAJERO SIN EQUIPAJE de Anouilh, EL CELSO FARFULLERO de Moliere, EL ABANICO de Goldoni, NOCHE DE REYES de Shakespeare y HECUBA de Eurípides. Las tres últimas con escenografías impresionantes de Carlos Mariscal. Su última producción para el Departamento de Drama lo es el auto sacramental EL GRAN TEATRO DEL MUNDO de Calderón, con escenografía de Luisa Caballero y que constituye otro acontecimiento artístico. Los cursos ofrecidos por Schajowicz durante su permanencia en el Departamento de Drama: Drama Clásico, Teatro Alemán y Francés Contemporáneo, Calderón y su influencia en el Teatro Francés y Alemán, El Teatro y su relación con las demás Artes, Historia del Teatro, Shakespeare en la Escena Moderna, son un oasis de inspiración; un pórtico abierto que pone por primera vez a disposición de los estudiosos puertorriqueños del Teatro, el mundo teatral europeo. Autor de va-

rios estudios sobre Goethe, Schajowicz tiene también a su haber, entre otros, una de las mejores investigaciones sobre Calderón de la Barca.

184. Carlos Marichal

Bachillerato (Licenciatura) en Humanidades. Estudios en arquitectura, diseño y artes gráficas. Estudios realizados en España, Francia, Bélgica y México. Profesor de escenografía en la Universidad Motolinía en México. Escenógrafo del Palacio de Bellas Artes en México. Director Técnico del Teatro Universitario. Profesor Auxiliar del Departamento de Arte de la Universidad de Puerto Rico. Diseños y realizaciones de 164 obras, para las siguientes empresas: Palacio de Bellas Artes, Teatro de México, Opera del Conservatorio, Academia de la Danza Mexicana, Ballet de la Ciudad de México, Comédiens de France, Ballet de Alicia Alonso, Ballet de Anton Dolin y Alicia Markova, Teatro Experimental de Middlebury College, Teatro Universitario, Tinglado Puertorriqueño, Teatro del Colegio del Sagrado Corazón, Ballets de San Juan, Festivales de Teatro Puertorriqueño e Internacional, Teatro Experimental del Ateneo.

(Datos tomados del programa de VESTIR AL DESNUDO de Pirandello, p. 4 en el Tercer Festival de Teatro Internacional, con escenografía de Marichal)

"Carlos Marichal, a quien la causa republicana española llama de Tenerife, su tierra natal, y le asigna las trincheras de Zaragoza, opta por salir de la península ibérica cuando sucumbe la resistencia militar de los leales, a peregrinar por Francia, Bélgica, Méjico y Estados Unidos. Desde el comienzo del exilio—apenas cuenta diecisiete años de edad—logra perpetuar su vida con las artes del dibujo y la pintura....Después de practicar el arte y oficio escenográfico en el Palacio de Bellas Artes de Méjico, donde le encomian entusiastamente el diseño, la ejecución y el montaje del decorado para SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO. Enseña las disciplinas dramáticas en Middlebury College y recalca, por vía de amigos puertorriqueños que descubren su capacidad profesional, en el Teatro Universitario. Sirve a dicha agencia en calidad de escenógrafo y jefe técnico; luego, ocupa el cargo de director. Propone, y se le autoriza, una exposición de arte escénico demostrativo de la obra teatral del centro académico a la que suma la efectuada extramuros por Areyto, Tinglado Puertorriqueño y el Ateneo. Meses después, renuncia la dirección del Teatro Universitario para dedicarse al libre ejercicio de sus múltiples talentos."

(Datos tomados de CONCIENCIA PUERTORRIQUEÑA DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO (1937-1956) de Francisco Arriví, pp. 95-97: El arte escenográfico de Carlos Marichal.)

185. Nilda González

Puertorriqueña. Directora del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico y directora del Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño.* Profesora de Arte Dramático del Conservatorio de Música de Puerto Rico. Miembro de la Junta Asesora de Artes Dramáticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña.* Ha dirigido numerosas obras extranjeras y puertorriqueñas.. Ha divulgado activamente a través de la prensa, la literatura teatral. Ha cursado estudios avanzados de Arte Dramático en la Universidad de Yale.

(Datos tomados de EL AUTOR DRAMÁTICO, Primer Seminario de Dramaturgia, 1961, p. 93.)

En su intensa labor teatral se destaca como actriz excepcional bajo la dirección de Leopoldo Santiago Lavandero en LAS COLUMNAS DE LA SOCIEDAD de Ibsen y DON JUAN TENORIO de Zorrilla y EL MILAGRO DE SAN ANTONIO de Maeterlinok. Bajo la dirección de Ludwig Schajowicz hace una creación de IFIGENIA EN AULIDE de Eurípides; e interpreta el monólogo ANTES DEL DESAYUNO de O'Neill con dirección de Angel F. Rivera. En cuatro obras que ella dirige para el Teatro Universitario, interpreta también el papel principal: LA A-LONDRA de Anouilh, LA VIDA QUE TE DI de Pirandello, LOS JUSTOS de Camus

y LA DAMA DEL ALBA de Casona. Entre otras obras que ha dirigido tanto para el Teatro Universitario, como para el Teatro Rodante Universitario y el Teatro Experimental Universitario, se destacan: LA ZAPATERA PRODIGIOSA de Lorca, EL ENFERMO IMAGINARIO de Moliere, VERANO Y HUMO de Tennessee Williams, LA MAQUINA DE SUTHER de Elmer Rice, LA DAMA BOBA de Lope de Vega, LA ESPERA de Luis Rafael Sánchez (puertorriqueño), BOLERO Y PLENA de Francisco Arrivi (puertorriqueño), EL OTRO de Unamuno, LA MUERTE de Emilio S. Belaval (puertorriqueño), A PUERTA CERRADA de Sartre, etc. Para los Festivales de Teatro Puertorriqueño ha dirigido VEGIGANTES de Francisco Arrivi, DE TANTO CAMINAR de Piri Fernández y LA VUELTA AL HOGAR de Salvador Brau. Para las obras que ha dirigido para el Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño, véase el apartado correspondiente. Graduada de Teatro del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, tiene a su haber una Maestría de Estudios Hispánicos de esa misma universidad con la tesis: EL TEATRO MEXICANO.

* Desde hace unos años Nilda renunció a este cargo; así como a la dirección del Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño. Es ahora directora del mismo, Myrna Casas.

186. Edwin Silva Marini

Graduado de Ingeniería Mecánica y Artes Industriales de la Universidad de Puerto Rico, estudia técnica escenográfica con Rafael Cruz Emérico. Cuando éste parte a realizar estudios a la Universidad de Yale, Silva Marini le sustituye haciéndose cargo de las realizaciones técnicas de los montajes del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, durante 1954-1960. Dirige los montajes de cuatro obras por semestre entre las que se recuerdan LOS CIEGOS de Maeterlinck, LA DAMA BOBA de Lope de Vega, VERANO Y HUMO de Tennessee Williams, todas con diseño escenográfico de Carlos Marichal y ASI QUE PASEN CINCO AÑOS de García Lorca con diseño escenográfico de Luis A. Maisonet. En 1960 va a Pasadena Playhouse en California, donde obtiene una Maestría en Teatro con su tesis A DESCRIPTIVE STUDY OF THE ROLLING THEATER OF THE UNIVERSITY OF PUERTO RICO DURING THE YEARS 1945 to 1960 (Un estudio descriptivo del Teatro Rodante de la Universidad de Puerto Rico durante los años 1945 a 1960). A su regreso al País, pasa a formar parte de la Facultad del Departamento de Drama donde colabora activamente en todas las producciones. Diseña además algunas escenografías para Producciones Cisne, como ANASTACIA de Marcelle Maurette y EUGENIA VICTORIA HERRERA de Myrna Casas (puertorriqueña). Diseña las escenografías de EL DESCONFIADO PRODIGIOSO y ESPEJO DE AVARICIA de Max Aub para el Taller de Verano del Departamento de Drama, en 1964.

187. Helen E. Sackett

Norteamericana de Medford, Massachusetts, estudia su bachillerato (licenciatura) en Radcliffe College y Rollins College en Estados Unidos. Después de graduarse, trabaja en el diseño de vestuario para el Teatro de Verano de Peterborough, New Hampshire. Desde 1935-1945 enseña en las escuelas públicas de Puerto Rico. Obtiene su Maestría en el Emerson College en 1947 y mientras estudia, diseña el vestuario para NOCHE DE REYES de Shakespeare. Actualmente comparte su labor docente con el Departamento de Inglés y el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico. Para éste último ha diseñado cientos de vestuarios en obras para las tres ramas principales de ese departamento; entre las que se destacan por la crítica favorable a sus diseños y creaciones: LA VIDA ES SUEÑO de Calderón, IFIGENIA EN AULIDE y HECUBA de Eurípides, VERANO Y HUMO de Tennessee Williams, EL GRAN TEATRO DEL MUNDO de Calderón, LA DAMA BOBA y LA ESTRELLA DE SEVILLA de Lope de Vega. LA CELESTINA de Fernando Rojas, DE TANTO CAMINAR de Piri Fernández (puertorriqueña), LA ALONDRA de Anouilh, EL CUMPLEAÑOS DE LA INFANTA de Oscar Wilde, LOS CIEGOS de Maeterlinck, EL AMOR DE DON FERLIMPLIN CON BELISA EN SU JARDIN de García Lorca, etc.

188. Solórzano, Carlos
Curso: TEATRO HISPANOAMERICANO (conferencia del 19 de agosto de 1966)
189. Catálogo del Departamento de Drama de la
Universidad de Puerto Rico, 1961, 10 pp.
- 189a. Bachillerato - Contrario a lo que significa en España y los países hispano-americanos: terminación de la Segunda Enseñanza o que se ha recibido el primer grado en una facultad. En Puerto Rico, por influencia de Estados Unidos, equivale a la culminación de los Estudios Superiores de Universidad al terminar los primeros 4 años.
190. Myrna Casas
Graduada del Vassar College, E. U. en 1954. Es por varios años Ayudante de Vestuario en el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico; además diseña los figurines de las producciones de la Comedieta Universitaria, cuyos diseños se destacan entre otros, los de TITERES DE CACHIPORRA de García Lorca, AREYTO PESAROSO de Victoria Espinosa, LA CAJA DE JUGUETES de Debussy, LAS GALAS NUEVAS DEL EMPERADOR de Charlotte Chorpenning, EL FLAUTISTA de Josephine Preston Peabody, etc. Es autora de varios dramas, como CRISTAL ROTO EN EL TIEMPO estrenada en el Tercer Festival de Teatro Puertorriqueño, con dirección de Victoria Espinosa en 1960; EUGENIA VICTORIA HERRERA, estrenada por Producciones Cisne en 1964; ABSURDOS EN SOLEDAD, estrenada por el Teatro Experimental del Ateneo en 1964 también y LA TRAMPA montada por Los Seis de la Comedia en 1965, en el Teatro Bar de la Tierruca. Myrna Casas realiza por dos años estudios conducentes a la Maestría en Teatro, el que obtiene en Boston University en 1961. En 1962 pasa un semestre con Archibald Macleish en Harvard University y otro en el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid. A su regreso se dedica por entero a la labor docente y a la dirección de Teatro dentro del Departamento de Drama. Aquí dirige para el Teatro Universitario: EL MERCADER DE VENECIA, LA LOCA DE CHATELLOT de Giraudoux, etc. y para los Talleres de Verano: ESPERANDO A GODOT de Beckett, EL PADRE de Strindberg, etc. Funda con Josie Pérez, Producciones Cisne donde ambas realizan varias producciones de la que se habla en el apartado pertinente. Es directora del Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño en la actualidad.
191. Gilda Navarra
Bailarina puertorriqueña con experiencia profesional dentro y fuera del País. Por un tiempo formó parte del conjunto español Pilar García. Funda junto con su hermana Ana García, bailarina también, una Academia de Baile y después de un tiempo razonable de entrenamiento, montan CUCARACHITA MARTINA (ouento folclórico puertorriqueño) y EL CASO DEL QUE CASO CON MUJER MUDA de Anatole France. En ambos bailables se destaca la habilidad pantomímica de Gilda Navarra. Luego ambas hermanas crean los Ballets de San Juan en 1954. Este cuerpo de baile recibe al presente subvención del Gobierno a través del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Interesada en la pantomima e impresionada con las representaciones que Marcel Marceau hiciera en Puerto Rico en 1961 para el San Juan Drama Festival, Gilda va a París donde estudia por un tiempo bajo la supervisión de este gran mimo. A su regreso, convertida en excelente mima, pasa a formar parte de la Facultad del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico. Es miembro además, de la Junta Asesora de Artes Teatrales del Instituto de Cultura Puertorriqueña.
192. guagua - en muchos países hispanoamericanos se refiere a un niño pequeño o recién nacido. En Puerto Rico es el vehícuulo equivalente al camión mexicano (ómnibus) para transportar pasajeros. Retiene así parte de su antiguo significado: vehícuulo colectivo que se usaba para excursiones.
193. Existe esa película corta sobre el Teatro Rodante Universitario y su funcionamiento. Puede conseguirse mediante solicitud a Leopoldo Santiago Lavandero, Departamento de Instrucción Pública, Hato Rey, Puerto Rico.

194. Cipriano Rivas Cherif

Escritor y poeta español. Autor de *VERSOS DE ABRIL* (1907) y *LOS CUERNOS DE LA LUNA*, novela en 1908 y de varias comedias. (20,000 *BIOGRAFIAS BREVES*, p. 716) Fue director de algunas obras de Federico García Lorca en vida de éste, como *EL AMOR DE DON PERLIMPLIN CON BELISA EN SU JARDIN* en 1929 con su grupo *EL CARAOCL*. En 1930 dirigió una versión de cámara de *LA ZAPATERA PRODIGIOSA* en el Teatro Español con ese mismo grupo y la actriz Margarita Xirgu. (*GARCIA LORCA: BIOGRAFIA ILUSTRADA*, pp. 71 y 90) Profesor Visitante del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico en 1949, donde dirige para el Teatro Rodante Universitario *LA ZAPATERA PRODIGIOSA* de García Lorca. Y más tarde cuando por una temporada el Teatro Rodante pasa al Recinto de Mayagüez, allí dirige *EL VIEJO CELOSO* de Cervantes. Colabora con el Teatro Experimental del Ateneo donde en 1952 hace galas de sus dotes de actor al interpretar en el espectáculo unipersonal de Bulbul, *LA REINA CASTIZA* de Valle Inclán. Funda y crea toda una temporada teatral con su grupo Teatro Español de América (TEA) en el Teatro Tapia de San Juan. En la actualidad reside en México.

- 194a. El Teatro Infantil Universitario pertenecía originalmente a la Escuela Elemental del la Facultad de Pedagogía de la Universidad de Puerto Rico, compuesto sólo por niños. Pero al pasar en 1949 al Departamento de Drama, se compuso en su mayoría por adolescentes de la Escuela Intermedia y Superior de esa misma facultad de Pedagogía. Por ser adolescentes, resentían el calificativo de "Teatro Infantil". Entonces busqué la fórmula conciliadora de "commedietta" (pequeña comedia) que creo se ajustó perfectamente al grupo. Vino a llamarse desde entonces, Comedieta Universitaria.

195. Luis Rafael Sánchez

Es un apasionado del Teatro desde muy joven. Apenas estudiante de Escuela Intermedia (Secundaria) funda con Pedro Juan Hernández, el Teatro Experimental Acosta. Ya estudiante de Escuela Superior (Prepa) se hace miembro de la Comedieta Universitaria, donde se destaca como actor, especialmente en su caracterización de Don Cristóbal en *TITERES DE CACHIPORRA* de García Lorca, bajo la dirección de Victoria Espinosa. Siendo estudiante universitario, desouella en *LA MUERTE* de Emilio S. Belaval (puertorriqueño), *HOMBRE Y SUPERHOMBRE* de Shaw, *LA CELESTINA* de Fernando Rojas, etc. Como estudiante de Dirección Escénica, dirige *CANDIDA* de Bernard Shaw. Su primera obra dramática, *LA ESPERA*, inaugura el Teatro Experimental Universitario con dirección de Nilda González, en 1959. Esta obra es también adaptada al ballet por los Ballets de San Juan para el Quinto Festival de Teatro Puertorriqueño, en 1960. *LA ESPERA* había sido premiada por el Ateneo Puertorriqueño en 1958. Wico, como familiarmente se le llama, se gradúa de la Universidad de Puerto Rico en 1960, con especialización en Teatro. Hace estudios de Dramaturgia en la Universidad de Columbia en Nueva York. A su regreso pasa a formar parte de la Facultad de Español del Colegio de Estudios Generales de la Universidad de Puerto Rico. Entre otras de sus obras se cuentan: *SOL 13*, *INTERIOR*, suite de dos obras: *LA FIDEL NUESTRA DE CADA DIA* y *LOS ANGELES SE HAN FATIGADO*, estrenadas en el Cuarto Festival de Teatro Puertorriqueño con dirección de Victoria Espinosa; *LA FARSA DEL AMOR COMPRADITO*, estrenada por Teatro Yukayeke; *CUENTO DE CUCARACHITA VIUDITA*, premiada por el concurso de Teatro Infantil del Ateneo Puertorriqueño en 1959 y estrenada por la Academia de Arte Escénico Santo Domingo; *LA PASION DE ANTIGONA PEREZ* estrenada en el Ondécimo Festival de Teatro Puertorriqueño en 1968. Luis Rafael Sánchez sobresale también entre los cuentistas jóvenes de la generación del 50, con cuentos como *EL TRAPITO*, premiado en un certamen literario de la Universidad de Puerto Rico en 1958; *DESTIERRO*, *ESPUELAS*, *ALELUYA NEGRA*, etc., premiados todos por el Ateneo Puertorriqueño. Obtenida su Maestría en Letras en la Universidad de Nueva York en 1960, realiza estudios conducentes al Doctorado en Letras, actualmente en la Universidad Central de Madrid.

196. Mordekai Gorelik

Destacado escenógrafo norteamericano, muy conocido por su libro: *NEW THEATRES FOR OLD* (Nuevos teatros para los viejos), Samuel French, New York, 1940

197. José Angel Díaz

Conocido cariñosamente por Pipo, estudia bajo la dirección de Leopoldo Santiago Lavandero y Ludwig Schajowicz en el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, de 1944-1948. Bajo la dirección del primero se destaca en *DOÑ JUAN TENORIO* de Zorrilla en 1947 para el Teatro Universitario y un año antes en el papel de Sancho en *SANCHO PANZA EN LA ISLA* de Casona para el Teatro Rodante Universitario en su inauguración. Bajo la dirección del segundo, en *EL VIAJERO SIN EQUIPAJE* de Annouilh en 1948 y en *IPIGENIA EN AULIDE* de Eurípides en 1949. Para el entonces Teatro Infantil Universitario (luego Comedieta Universitaria) dirigió en 1947 *EL PAJARO AZUL* de Maeterlinck y *EL CARTERO DEL REY* de Magore en 1948. Esta última como laboratorio del Taller de Verano de 1948. Ese mismo año dirige para el Teatro Rodante Universitario, *LA ZAPATERA PRODIGIOSA* de García Lorca. En el Taller de Verano de 1949, dirige para el Teatro Rodante también, los pasos de *LAS ACEITUNAS* y de la *CARATULA* de Lope de Rueda y *EL HOSPITAL DE LOS PODRIDOS* de Cervantes. Por dos años es Ayudante de Dirección de Ludwig Schajowicz. Como alumno y director es uno de los miembros más destacados del Departamento de Drama, por lo que fue merecido el honor de que fuera objeto. Luego, becado por la Universidad de Puerto Rico, va a Yale University, donde obtiene una Maestría en Teatro y hace estudios posteriores conducentes al Doctorado. Es invitado por la UNESCO para que organice un departamento de Drama en la Universidad de Panamá, donde realiza una extraordinaria labor. Ha permanecido fuera de Puerto Rico desde que salió de éste en 1949.

197a. El Ateneo Puertorriqueño

El Ateneo Puertorriqueño, fundado en 1876 por Francisco de Paul Acuña, su primer presidente, es la más antigua de las instituciones culturales de Puerto Rico. Durante tres generaciones ha sido iniciador de casi todas las actividades culturales de la Isla; entre éstas está la Institución de Enseñanza Superior antesala de la Universidad de Puerto Rico de 1888-1898. Ha editado revistas como *La Revista Puertorriqueña de Literatura y Ciencias*, fundada por Elzabry y Gautier Benitez; y *Ateneo Puertorriqueño* de 1934-1940. La más reciente es *Cuadernos de Poesía*. De tradición liberal, abre sus puertas a la discusión de todas las ideas, facciones políticas, credos religiosos, etc. Y ha tomado parte activa en los acontecimientos sociales y políticos; y ha ayudado a formar la opinión pública. Tres ejemplos recientes lo confirman: La protesta contra la Ley de la Mordaza; el foro sobre la Constitución del Estado Libre Asociado de Puerto Rico y el pronunciamiento sobre las Cartas Pastorales. A pesar de su política liberal, lista a oponerse a cualquier acto contrario a su doctrina, el Gobierno de Puerto Rico le ha concedido desde 1956, una subvención anual para facilitar sus trabajos. (Tuvo también subsidio durante la dominación española el cual cesó con el cambio de soberanía.)

(Datos tomados de *INDICE CULTURAL* de Nilita Vientós Gastón en el periódico *El Mundo*, 1961, según aparece en el Folleto Informativo del Ateneo Puertorriqueño en su nonagésimo aniversario en 1966.)

Regularmente el Ateneo publica folletos informativos sobre las actividades de la Institución. Esta consta de una Junta de Gobierno que en la actualidad preside Luis M. Rodríguez Morales; y varias secciones y comisiones con sus respectivos presidentes: Teatro, Música, Literatura, Historia, Artes Plásticas, Ciencias Físicas, Naturales y Matemáticas, Ciencias Morales y Políticas y Publicaciones.

198. Paniagua Ploazzo, Antonio

ALGUNOS CERTAMENES DEL ATENEU PUERTORRIQUEÑO, 1877-1965

(Folleto de la Institución con motivo de su nonagésimo aniversario en 1965; sin número de páginas)

199. Ibid, Op. Cit.
 199a. Ibid, Op. Cit.
 200. Ibid, Op. Cit.
 201. Obras de Teatro premiadas en los certámenes de Teatro que auspicia el Ateneo Puertorriqueño en su Festival Anual de Navidad:
- 1956 - EL HUESPED de Pedro Juan Soto (premio)
 - 1957 - EL MILAGRO de Méndez Ballester (premio)
 - + - LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO de René Marqués (mención honorífica)
 - HILOS de Ana Gilda Garrastegui (mención honorífica)
 - 1958 - UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA de René Marqués (premio)
 - LAS MASCARAS de Pedro Juan Soto (mención honorífica)
 - LA HORA COLMADA de María Teresa Babín (segunda mención)
 - EL INGLIS HACHE de César Andreu Iglesias (tercera mención)
 - LA ESPERA de Luis Rafael Sánchez (cuarta mención)
 - * 1959.- (Teatro Infantil) CUENTO DE CUCARACHITA VIUDITA de Luis Rafael Sánchez (premio)
 - " " ESTUDIO DE CABEZA de Pedro Juan Hernández Pérez (segundo premio)
 - " " LA NARANJA de Freda Margaret Acheson (segundo premio)
 - 1960 - LA CASA SIN RELOJ de René Marqués (premio)
 - 1961 - Desierto
 - 1962 - EL APARTAMIENTO de René Marqués (premio)
 - 1963 - JUEGO DE ESPEJOS de Francisco Ruiz Ramón (premio)
 - 1964 - Desierto
 - 1965 - Desierto
 - LA BALADA DE LAS HOGUERAS de Luis Rafael Sánchez (Mención honorífica)
 - 1966 - FLAG-SINIDE (Bandera adentro) de Jaime Carrero (premio)
 - EL HOMBRE TERRIBLE DEL '87 de Julio Marrero Ruíz (mención)
- (Datos tomados de ALGUNOS CERTAMENES DEL ATENEO PUERTORRIQUEÑO, 1877-1965 de Antonio Paniagua Picozo en el Folleto Informativo de la Institución en su nonagésimo aniversario en 1966.)
- + Aparece con el título Una capa negra y un grito, por error, ya que éste fue el lema con el cual el autor la sometió al concurso.
- * En este año no aparece indicación alguna sobre el certamen de Teatro para adultos.
202. Andrés Quiñones Vizcarrondo

El nombre de Andrés Quiñones Vizcarrondo está vinculado al quehacer de Teatro Puertorriqueño, no sólo como director de obras, sino como diseñador de escenografía, vestuario y además, como excelente actor. Del repertorio universal ha participado en obras de Aristófanes, Moliere, Merrimé, Shakespeare, Blackmore, Lope de Rueda, Cervantes, Pirandello, García Lorca, Ruiz de Iriarte y Camus. Del repertorio puertorriqueño, en obras de Belaval, Marqués, Andréu Iglesias, Gerard Paul Marín y Sierra Berdecía. Creó junto a Ethel Ríos de Betancourt, Lydia Vientós y José M. Lacomba: La comedia de Muñecos, teatro de marionetas que llevó a través de toda la Isla con LAS AVENTURAS DE JUAN BOBO, personaje folklórico puertorriqueño. Fue director del Festival Folklórico del Caribe en 1952, bajo los auspicios del Departamento de Turismo, donde en los quince espectáculos presentados participaron representantes típicos de las Islas del Caribe, llevado a cabo en el Teatro de la Universidad de Puerto Rico. Ha colaborado como director con las empresas teatrales "Little Theatre of Puerto Rico", Colegio del Sagrado Corazón, Parques y Recreos Públicos, Teatro Universitario, Ateneo Puertorriqueño y los Festivales de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña. En su extensa labor como director teatral, se distingue Quiñones por el estilo personal en el manejo de los planos poéticos los cuales trabaja dentro de un balance de realidad y transformación logrando alcanzar el tono de lo imponderable. De Gasona ha dirigido anteriormente, LA BARCA

SIN PESCADOR, LOS ARBOLES MUEREN DE PIE, LA CASA DE LOS SIETE BALCONES. Esta última presentada por Teatro Yukayeke en el Primer Festival de Teatro Internacional. Para la misma agrupación dirige en el Segundo Festival de Teatro Internacional: YO ESTUVE AQUÍ UNA VEZ de Priestley. Obra que cuenta con su dirección, diseño de escenografía y de luces.

(Datos tomados del programa de la última obra mencionada arriba, p. 10, en el Segundo Festival de Teatro Internacional en 1966.)

Es inolvidable su montaje de EN EL PRINCIPIO LA NOCHE ERA SERENA de Gerard Paul Marín para el Tercer Festival de Teatro Puertorriqueño en 1960. Para el Tercer Festival de Teatro Internacional en 1967 dirige para Teatro Yukayeke, MONSERRAT de Emmanuel Robles y para el Décimo Festival de Teatro Puertorriqueño de ese mismo año, dirige RETABLO Y GUINOL DE JUAN CANELO de Gerard Paul Marín, la cual ya había irigido para el Ateneo Puertorriqueño en 1956, pero sólo la tercera parte de la obra.

203. Gerard Paul Marín

Se revela como dramaturgo en 1956 cuando Andrés Quiñones Vizcarrondo dirige para el Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño, la tercera parte de su RETABLO Y GUINOL DE JUAN CANELO (que luego dirigirá el mismo director en forma completa en sus tres juegos de fantoches: LOS CUERNOS DE CALICHE, LAS BEATAS DE CAMPALICIO Y PASION Y RIDICULA MUERTE DE DON JUAN CANELO, en 1967, para el Décimo Festival de Teatro Puertorriqueño.) Luego en el Tercer Festival de Teatro Puertorriqueño, en 1960, Andrés Quiñones también le dirige EN EL PRINCIPIO LA NOCHE ERA SERENA, que resulta la obra más elogiada en ese festival. Gerard tiene en su haber otras obras inéditas como MINERVA SE PRIVA DEL SOL, LOS CONSPIRADORES, CUANDO NINI SEA HONESTA, etc. En 1956 participa como actor en TEATRO INCOMPLETO de Max Aub, montada por el Teatro Universitario bajo la dirección de Victoria Espinosa. Junto a Iris Martínez y Angelina Morfi, dirige para el Teatro Yukayeke en 1961, sus propias obras: YO, ELLA Y LA OTRA y FINAL DE LA CALLE.

204. Aunque la primera dramaturga puertorriqueña de quien se tenga noticia es Bibiana Benítez, sólo se registra una obra suya en 1862: LA CRUZ DEL MORRO. Y de Carmen Hernández Araujo, por lo menos se conocen tres obras a partir de 1863. Y Antonia Sáez indica en su libro EL TEATRO EN PUERTO RICO que LOS DEUDOS RIVALES O LOS DOS RIVALES de Carmen Hernández Araujo se había escrito desde 1846 y publicada en 1863. (Véase el apartado Primeros atisbos teatrales: S. XLX, p. 64) Tal vez por eso el título de la conferencia le atribuya a ella el ser la primera dramaturga puertorriqueña.

205. Plan Johnson para las Artes

En 1965 el Congreso de Estados Unidos aprueba la Ley # 89-209 como la Fundación Nacional de las Artes y las Humanidades, conocida más bien como Nueva Ley Federal del Plan Recreativo Cultural. Esta requiere un pareo de 50% de aportación local que asciende a un presupuesto de alrededor de \$9,500 (dólares) anuales, para Puerto Rico.

(Informe suministrado por María I. de Jesús, Oficial de la Oficina para Coordinar la Utilización de Fondos no Estatales, el 7 de agosto de 1968.)

La asignación para el Instituto de Cultura Puertorriqueña ha permitido que éste ceda al Ateneo Puertorriqueño, los fondos necesarios para realizar el Festival de Teatro de Vanguardia en 1967. (Véase la p. 104 y las Notas # 225 y 236.)

Desde 1935 en que el Congreso de Estados Unidos aprobó la Ley "WPA Arte Project" como parte de las ejecutorias del Nuevo Trato (véase Nota # 64 y las pp. 42 y 49 sobre El Nuevo Trato y el "Federal Theatre", respectivamente), no se había vuelto a interesar en el aspecto cultural de la Nación, hasta ahora.

206. Convento de Porta Coeli - antigua hermita de Porta Coeli, en San Germán. Considerada como la más antigua en el Nuevo Mundo, fue construida en 1606 para servir de capilla al adjunto convento de la Orden de Santo Domingo, hace años desa-

parecido. La hermita fue restaurada recientemente por el Instituto de Cultura Puertorriqueña y convertido en Museo de Arte Religioso.

207. Datos suministrados por Marioussa Ornes en carta personal del 17 de enero de 1966.

208. Pasarell, Emilio J.
Op. Cit., p. 221

209. Piri Fernández de Lewis

Carmen Pilar Fernández de Lewis, puertorriqueña. Directora de Teatro, ensayista, declamadora y actriz. Doctorada de Filosofía de la Universidad de John Hopkins, luego de obtener el grado de Maestra en Artes de la Universidad de Puerto Rico. Ha escrito para el teatro SUEÑO Y MARACAS y DE TANTO CAMINAR. Presidenta de la Junta Asesora de Artes Teatrales del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Presidenta del Ateneo Puertorriqueño.* En la actualidad prepara la tesis COMPOSICION DRAMATICA EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA.

(Datos tomados de EL AUTOR DRAMATICO - Primer Seminario de Dramaturgia, 1961, p. 153).

* Al renunciar Piri a este puesto, hace unos años, lo ocupa actualmente, Luis M. Rodríguez Morales, según se indicó en la Nota # 197a.

La hoy declamadora eminente, se distinguió en sus días de estudiante universitaria, como actriz en LA VIDA ES SUEÑO de Calderón dirigida por Leopoldo Santiago Lavandero, para el Teatro Universitario. Su obra de TANTO CAMINAR se estrena en el Tercer Festival de Teatro Puertorriqueño en 1960, como aportación del Teatro Universitario y la cual ella protagoniza, bajo la dirección de Nilda González. Como directora, se le recuerdan entre otras, PLATERO Y YO de Juan Ramón Jiménez en una magistral adaptación teatral suya para el Liceo Puertorriqueño en 1957; COCTAIL PARTY (Fiesta de coctel) de T. S. Eliot en 1953; MARIA SOLEDAD de Francisco Arrivi en 1961 para el Cuarto Festival de Teatro Puertorriqueño; y LA CUARTERONA de Alejandro Tapia para el Décimo Festival de Teatro Puertorriqueño en 1967. Su entusiasmo y dedicación al Teatro, ha hecho que Piri, como se le conoce mayormente, orece el premio Fernández García, en honor a su padre. Con éste premia monetariamente las mejores obras de teatro puertorriqueño, inéditas, sometidas anualmente al concurso de teatro auspiciado por el Ateneo Puertorriqueño, lo cual ya se indicó en la p. 93.

209a. Véase Nota # 37 sobre el Instituto de Cultura Puertorriqueña.

210. Arrivi, Francisco

PRIMER FESTIVAL DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO en la
Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1959, # 2, p. 41

210a. Obras presentadas en los Festivales de Teatro Puertorriqueño:

- 1958 - ENCRUCIJADA de Manuel Méndez Ballester
Director: Leopoldo Santiago Lavandero
Escenografía: Bob Cothran
Vestuario: Luis Calvo
Iluminación: Carlos Juan Sáez
- LA HACIENDA DE LOS CUATRO VIENTOS de Emilio S. Belaval
Director: Piri Fernández
Escenografía: Carlo Marichal
Vestuario: Luis Calvo
Iluminación: Angel F. Rivera
- VEJIGANTES de Francisco Arrivi
Director: Nilda González
Escenografía: Rafael Ríos Rey
Vestuario: Myrna Casas
Iluminación: Edwin Silva Marini

- Coreografía y Vestuario
de Máscaras y Caballeros: Ballets de San Juan
- LOS SOLES TRUNCOS de René Marqués
Director: Victoria Espinosa
Escenografía e Iluminación: Luis A. Maisonet
Vestuario: Carlos Marichal
Diseño del Cartelón: Myrna Casas
- 1959 - MI SEÑORÍA de Luis Reohani Agrait
Director: Leopoldo Santiago Lavandero
Vestuario: Ruth Cains y Delia Esther Quiñones
Iluminación: Carlos Escartín
- LA RESENTIDA de Enrique A. Laquerre
Director: Angel F. Rivera
Escenografía: Antonio Cataldo
Vestuario: José Luis Marrero
Iluminación: Johnny Sáez
Música de la Copla: Francisco López Cruz
- ESTA NOCHE JUEGA EL JOKER de Fernando Sierra Berdecía
Director: Andrés Quiñones Vizcarrondo
Escenografía: Rafael Ríos Rey
Iluminación: Francisco Arrivi
- BALLETS DE SAN JUAN
Juan Bobo y las fiestas (ballet folklórico de fines de S. XIX)
Música y Libreto: Héctor Campos Parsi
Coreografía: Ana García
Escenografía y Vestuario: Lorenzo Homar
Iluminación: Francisco Arrivi
- Sanjuaneras (ballet folklórico)
Libreto: Gilda Navarra (sobre el ensayo LAS BRISAS de Tomás Blanco)
Música: Jack Delano
Coreografía: Gilda Navarra
Escenografía: Irene y Jack Delano
Vestuario: Juan Anduze
Iluminación: Francisco Arrivi
- La encantada (leyenda coreográfica de la montaña yaucaña)
Música y Libreto: Amaury Veray
Coreografía: Ana García
Escenografía y Vestuario: Pablo Cabrera y Fernando Rivero
Iluminación: Francisco Arrivi
- 1960 - UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA
Director: José M. Lacomba
Escenografía y Vestuario: Carlos Marichal
- DE TANTO CAPIVAR de Piri Fernández
Director: Nilda González
Escenografía: Rafael Cruz Enérico
Vestuario: Helen E. Sackett
Iluminación: Edwin Silva Marini
Dicción y Voces: Maricusa Ornes
Música: Amaury Veray
Coreografía: Gilda Navarra
Productor: Teatro Universitario
- CRISTAL ROTO EN EL TIEMPO
Director: Victoria Espinosa
Escenografía e Iluminación: Luis A. Maisonet
Vestuario: Pablo Cabrera
Música: Amaury Veray
Interpretación de la música: Cuarteto Nuevo Mundo
Soprano...Luisita Rodríguez
Pianista y Compositor...Alfredo Romero
Violoncellista.....Enric Orzi
Contrabajo.....Donald Thompson
Diseño del cartelón: Francisco Rodón

- CIELO CAIDO de Emilio S. Belaval
 Director: Angel F. Rivera
 Escenografía: Tony Cataldo
 Vestuario: José Luis Marrero
 Iluminación: Angel F. Rivera
 Productor: Ateneo Puertorriqueño
- EN EL PRINCIPIO LA NOCHE ERA SERENA de Gerard Paul Marin
 Director: Andrés Quiñones Vizcarrondo
 Escenografía, Iluminación
 y Vestuario: Carlos Marióhal
 Música: Héctor Campos Parsi
- ARETTO PESAROSO de Victoria Espinosa
 Director: Victoria Espinosa
 Escenografía e Iluminación: Rafael Cruz Emérico
 Vestuario: Myrna Casas
 Diseño del cartelón: Rafael Rivera García
 Productor: Comedieta Universitaria
- UN JIBARO y UNA JIBARA de Ramón Méndez Quiñones
 Director: Nilda González
 Escenografía: Rafael Cruz Emérico
 Vestuario: Ruth Minerva López
 Productor: Teatro Rodante Universitario
- BALLETS DE SAN JUAN
Carnet de baile
 Música puertorriqueña del S. XIX
 Arreglo para dos pianos: Donald Thompson
 Arreglo para dos pianos del Vals de Tavárez: Roger Martínez
 Coreografía: Gilda Navarra
 Vestuario: Guillermo
- Urayoán (episodio de la colonización de Puerto Rico)
 Libreto: Ricardo Alegría
 Adaptación: Ana García
 Música: Héctor Campos Parsi
 Director musical: Donald Thompson
 Coreografía: Juan Anduze
 Escenografía y Vestuario: Lorenzo Homar
- Suite de Juventud (ballet abstracto, inspirado en ritmos antillanos)
 Coreografía, vestuario y escenografía: Arnold Taraborelli
 Música: Jack Delano (Sonata para Viola y Piano)
- Cuando las mujeres (tipos y costumbres del barrio La Perla de San Juan
 (Ballet-pantomima inspirado en tipos y costumbres del barrio
 La Perla de San Juan; estrenado por Ballets de San Juan en
 Chicago en el Festival de las Américas con motivo de los Séptimos
 Juegos Panamericanos en 1959.)
 Libreto (inspirado en la plena del mismo
 nombre de Manuel Jiménez, Canario: Ricardo Alegría
 Adaptación: Ana García
 Música: Amaury Veray
 Escenografía: José Alicea
- 1961 - MARLA SOLEDAD de Francisco Arrivi
 Director: Piri Fernández
 Escenografía: Rafael Ríos Rey
 Vestuario: Pablo Cabrera
 Iluminación: Francisco Arrivi
 Música de "La Encantada"
 y de "Alba en la Sombra": Amaury Veray
 Cartel: Luis Cajigas
- LA VUELTA AL HOGAR de Salvador Brau
 Dirección: Nilda González
 Escenografía e Iluminación: Rafael Cruz Emérico
 Vestuario: Helén E. Sackett

- Dirección: Marioussa Ornes
 Cartel: Francisco Rodón
 - LA CARRETA de René Marqués
 Director: Alberto Zayas
 Escenografía: Lorenzo Homar
 Vestuario: Pablo Cabrera
 Iluminación: Héctor Lebrón
 Música: Amaury Veray
 Cartel: Eduardo Vera
 - SOL 13, INTERIOR (suite de dos obras) de Luis Rafael Sánchez
La hiel muestra de cada día
Los ángeles se han fatigado
 Dirección: Victoria Espinosa
 Escenografía e Iluminación: Luis A. Maisonet
 Cartel: Luis Hernández Cruz
 - EL MILAGRO de Manuel Méndez Ballester
 Dirección: Leopoldo Santiago Lavandero
 Escenografía: Nina
 Vestuario y Diseño del cartel: Gloria Sáez
 - BALLETS DE SAN JUAN
Capricho (ballet clásico)
 Música: José I. Quintón (puertorriqueño)
 (Cuarteto en Re Mayor para Cuerdas)
 Coreografía: Ana García
 Vestuario: Juan Anduze
Tientos (ritmos del S. XVI)
 Música: Carlos Surinach
 Coreografía: Gilda Navarra
 Escenografía y Vestuario: Arnold Taraborelli
Retablo Puertorriqueño (escenas históricas puertorriqueñas)
 Libreto: Ricardo Alegría (sobre idca original de Ana García)
 Escenografía y Vestuario: Lorenzo Homar
 Décimas: Luis G. Cajigas
Borinquen, 1500
 Coreografía: Juan Anduze
 Música: Aita Monserrate y Diego Arroyo (ritmos autóctonos)
San Juan, 1600
 Coreografía: Antonio Machín
 Música: Joaquín Rodrigo
Ingenio El Coloso, 1750
 Coreografía: Arnold Taraborelli
 Música: Tito Puente
Hacienda La Milagrosa, 1890
 Coreografía: Gilda Navarra
 Música: José I. Quintón
La Bruja de Loíza (leyenda negra de esa región)
 Música: Jack Delano
 Coreografía: Ana García
 Escenografía: Irene Delano
 Vestuario: Guillermo
 Diseño de las Caretas: Julio Rosado del Valle
 1962 - TIEMPO MUERTO de Manuel Méndez Ballester
 Dirección: Leopoldo Santiago Lavandero
 Escenografía: Rafael Ríos Rey
 Iluminación: Johnny Sáez
 Vestuario: Gloria Sáez
 Cartel: Rafael Tufiño
 - CIRCE O EL AMOR de Emilio S. Belaval
 Dirección: José de San Antón
 Decorado y Vestuario: Fernando Rivero
 Luminotecnia: Onix Bález

- **EL INCISO HACHE** de Cesar Andreu Iglesias
 Director: Andrés Quiñones Viscarrondo
 Escenografía y luminotécnico: Carlos Marióhal
 Partitura ambiental: Héctor Campos Parsi
 Cartel: Lorenzo Homar
- **BALLETS DE SAN JUAN**
El sabio Doctor Mambrú
 Idea, Música y Escenografía: Jack Delano
 Coreografía: Ana García
La espera (basado en LA ESPERA del dramaturgo puertorriqueño,
 Luis Rafael Sánchez)
 Coreografía: Juan Anduze
 Escenografía y Vestuario: Lorenzo Homar
 Música: Frank Martín (Concierto para Clavordio)
Fantasia Española
 Coreografía: Frederick Franklin
 Escenografía: Lorenzo Homar
 Vestuario: Juan Anduze
 Música: Jules Massenet (Le Cid)
- 1963 - **LA FERIA O EL MONO CON LA LATA EN EL RABO** de Manuel Méndez Ballester
 Director: Leopoldo Santiago Lavandero
 Escenografía: Carlos Marióhal
 Luminotécnico: Johnny Sáez
 Vestuario: Gloria Sáez
 Cartel: Rafael Tufiño
- **EL CIELO SE RINDIO AL AMANECER** de Edmundo Rivera Alvarez
 (Escrita originalmente en inglés con el título
 "Heaven Surrendered at Dawn")
 Director: Victoria Espinosa
 Escenografía e Iluminación: Luis A. Maisonet
 Cartel: Rafael Tufiño
- **LA VIDA** de Emilio S. Belaval
 Director: Andrés Quiñones Viscarrondo
 Decorado y Vestuario: Fernando Rivero
 Luminotécnica: Lilia Rolón
- **BALLETS DE SAN JUAN**
Divertimento del Sur (ballet neo-clásico en 1 acto)
 Música: Héctor Campos Parsi
 Coreografía, Escenografía y Vestuario: Juan Anduze
Aguafuertes
 Música: José E. Pedreira
 Orquestación: Amaury Veray
 Coreografía: Dorita Ortiz
La Encantada (Reposición; véase año 1959)
Souvenirs
 Idea y Coreografía: Juan Anduze
 Música: Jesús Figueroa
 Escenografía: Lorenzo Homar
 Vestuario: Juan Anduze y Lorenzo Homar
- 1964 - **TODOS LOS RUISEÑORES CANTAN** de Luis Rechani Agrait
 Director: Leopoldo Santiago Lavandero
 Escenógrafo: Carlos Marióhal
 Vestuario: Gloria Sáez
 Iluminación: Edwin Silva Marini
 Cartel: Jorge Diana
- **EL APARTAMIENTO** de René Marqués
 Director: Angel F. Rivera
 Escenógrafo: Pedro Luis Tosado
 Iluminación: Juan R. Moctezuma
 Vestuario: Gloria Sáez
 Cartel: Rafael Tufiño

- O CASI EL ALMA de Luis Rafael Sánchez
 Director: Pablo Cabrera
 Escenografía e Iluminación: Carlos Marichal
 Vestuario: Gloria Sáez
 Cartel: Carlos Marichal
- COCTEL DE DON MADIS de Francisco Arrivi
 Director: Francis Santiago del Río
 Escenografía y Vestuario: José María Iranzo
 Iluminación: Edwin Silva Marini
 Compases musicales: Amaury Veray
 Cartel: Rafael Tufiño
- BALLETS DE SAN JUAN
 (con la Orquesta del Instituto de Cultura Puertorriqueña
 dirigida por Kachiro Figueroa y luminotecnia de Onix Báez)
Sonatina
 Música: Jack Delano
 Coreografía: Juan Anduze
La Plena
 Coreografía: Ana García
 Escenografía: José Alicea
 Participación especial de Canario y su Grupo
Apuntes
 Música: Federico Ramos
 Coreografía: Ana García
Juan Bobo y las Fiestas (Reposición; véase año 1959)
- 1965 - COMO SE LLAMA ESTA FLOR? de Luis Rechani Agrait
 Director: Leopoldo Santiago Lavandero
 Escenografía: Carlos Marichal
- BIENVENIDO DON GOYITO de Manuel Méndez Ballester
 Director: José Luis Marrero
 Escenografía: Nina
- LA DIFÍCIL ESPERANZA de Ana Inés Bonnin Armstrong
 Director: Angel F. Rivera
 Escenografía y Vestuario: Fernando Rivero
- MARIANA O EL ALBA de René Marqués
 Director: Pablo Cabrera
 Escenografía: Antonio Martorell
 Vestuario: Suckie Cruz
- BALLETS DE SAN JUAN
 (Con la Orquesta del Instituto de Cultura Puertorriqueña)
Los Renegados
 Libreto: Ricardo Alegría
 Guión y Música: Carlos Surinach
 Coreógrafo: Juan Anduze
- 1966 - (Reposiciones de obras ya montadas en anteriores festivales,
 en conmemoración del Décimo Aniversario del Instituto de
 Cultura Puertorriqueña)
- LOS SOLES TRUNCOS de René Marqués
 Director: José M. Lacomba
 Escenografía: Carlos Marichal
 Vestuario: Pablo Cabrera
- MI SEÑORÍA de Luis Rechani Agrait
 Director: Angel F. Rivera
- VEGIGANTES de Francisco Arrivi
 Director: Andrés Quiñones Viscarrondo
- BIENVENIDO DON GOYITO de Manuel Méndez Ballester
 Director: José Luis Marrero
- BALLETS DE SAN JUAN
Nocturno
 Coreografía: Ana García
 Vestuario: Juan Anduze
 Música: J. I. Quintón

Los Renegados (Reposición; véase año 1965.)

Divertissement D'Adam

Coreografía: Ramón Segarra

Música: Adolph Adam

Vestuario: Kenneth Kreel

El Corsario

Coreografía: Petipa-Segarra

Música: Minkus

Tríptico Español

Coreografía: Dorita Ortiz

Música: Soler, Albeniz, Vives y Larregla

Variaciones de Schubert

Coreografía y Vestuario: Juan Anduze

Fantasia Española (Reposición; véase año 1962.)

Sonata

Coreografía: Ana García

Música: Jaak Delano

Souvenirs (Reposición; véase año 1963.)

- * 1967 - RETABLO Y GUIÑOL DE JUAN CANELO de Gerard Paul Marin
 Dirección: Andrés Quiñones Vizcarrondo
 - LAS VENTANAS de Roberto Rodríguez Suárez
 Dirección: Felix Antelo
 - LA CUARTERONA de Alejandro Tapia
 Dirección: Piri Fernández
 - BALLETS DE SAN JUAN
Juan Bobo y las Fiestas (Reposición; véase año 1959)

* No me ha sido posible conseguir datos sobre escenografía, vestuario, etc.

211. Laguerre, Enrique

EL FESTIVAL DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO

El Mundo, 14 de junio de 1958

(Citado por Francisco Arriví en PRIMER FESTIVAL DE TEATRO DEL

INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA, Primer Tomo de

Teatro Puertorriqueño, 1959, p. 7 en el Prólogo)

212. Arriví, Francisco

PRIMER FESTIVAL DE TEATRO DEL INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA

Primer Tomo de Teatro Puertorriqueño, 1959, p. 15

213. Ibid, PRIMER FESTIVAL DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO en la

Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1959, # 2, p. 42

214. Solórzano, Carlos

Seminario de TEATRO HISPANOAMERICANO, conferencia del 1 de marzo de 1967

215. Alegria, Ricardo

PRIMER SEMINARIO DE DRAMATURGIA DEL INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA

en El Autor Dramático, pp. 7-8

216. Arriví, Francisco

Carta personal a Victoria Espinosa, 6 de febrero de 1968

217. Alberto Zayas

Se inicia en el Teatro en 1944 con EL CAMINO DEL SILENCIO de Edmundo Rivera Alvarez, como actor. En el Teatro Universitario se destaca como actor entre otras, en UN DIA DE OCTUBRE de Kaiser con dirección de Leopoldo Santiago Lavandero; y como estudiante de dirección en DESEOS REPRIMIDOS de Susan Glaspell en 1945. Colabora con las producciones de Tinglado Puertorriqueño en ALUMBRAMIENTO y EL CASO DEL MUERTO EN VIDA de Francisco Arriví en 1952, protagonizando ésta última. Es becado por la Universidad de Puerto Rico para estudiar Teatro en la Universidad de Yale y a su regreso trabaja en la televisora del Gobierno, WIPR-TV y luego pasa a ser Director de WIPR -

Radio, también del Gobierno, cargo que ocupa hasta la fecha. Beco, como se le conoce familiarmente, participa activamente en el mundo teatral. Dirige para el Cuarto Festival de Teatro Puertorriqueño, como aportación del Ateneo Puertorriqueño: LA CARRETA de René Marqués, en 1961. Y para los Festivales de Teatro Internacional dirige, para el grupo teatral El Cemf: AMOR DE LOS CUATRO CORONELES de Peter Ustinov, en 1965; EL COMPRADOR DE HORAS de Jacques Deval, en 1966; y EL FABRICANTE DE DEUDAS de Sebastián Salazar Bundy, en 1967.

218. Alegría, Ricardo
MENSAJE DEL DOCTOR RICARDO ALEGRIA, DIRECTOR DEL INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA, programa del Primer Festival de Teatro Internacional, 1966, p. 2
219. Ibid, MENSAJE DEL SR. RICARDO ALEGRIA EN OCASION DE CELEBRARSE EL PRIMER FESTIVAL DE TEATRO DE PONCE, programa del Primer Festival de Teatro de Ponce, 1967, p. 2
220. Arrivi, Francisco
Carta personal a Victoria Espinosa, 6 de febrero de 1968
221. Tukayeke - el término indigena lo sugiere al grupo, Ricardo E. Alegría, antropólogo y Director del Instituto de Cultura Puertorriqueña, quien al hacerlo indica que el mismo conlleva connotación de pueblo y ubicación, sentido y conciencia de pueblo y función social, a la vez que empeño de hacer.
(Datos suministrados por Iris Martínez, una de las fundadoras de la agrupación y tomados de un comunicado de prensa de 1966, con motivo del Primer Festival de Teatro Internacional.)
- Poblado del indio borincano, por lo general situado a las orillas de un río.
222. Cemf - dios o espíritu protector. Especa de totem con una configuración triangular, hecho de piedra.
223. Teguar - arreglo fonético entre las palabras teatro y Caguax. Caguax era el Cacique del Turabo, una de las 18 regiones en que se dividía Borinquén, bajo el mando de un Cacique Supremo. De ahí tomó su nombre el actual pueblo de Caguas en el cual se origina el grupo Tegar.
224. Bojfo - o bojfo, cabaña indigena en forma circular y de paja, sin ventanas y con piso de tierra.
225. Véase Nota # 205 sobre la nueva ley federal del Plan Recreativo Cultural.
Esto aparte de la ayuda para el Festival de Vanguardia auspiciado por el Ateneo Puertorriqueño, del cual se habló en la p. 95. Tengo entendido que la asignación federal asciende a 50,000 dólares, lo que con el porciento de pareo local, asciende a un total de 100,000 dólares.
- 225a. Véase la Nota # 37 sobre los Centros Culturales, de los cuales ya existen alrededor de 50. Se intenta establecer un centro en cada uno de los 70 pueblos que tiene el País.
226. Sáez, Antonia
Op. Cit., p. 98
Estas obras probablemente pertenecen a NENERIA DE LA CUMBRE, que según Carlos Solórzano, Eugenio María de Hostos había anunciado en sucasa en Santo Domingo en 1902 y en la que se ofrecían representaciones teatrales con fines didácticos que el autor calificaba: "tentativa candorosa de niños grandes en favor de niños chicos".
Solórzano, Carlos - TEATRO LATINOAMERICANO EN SIGLO XX, pp. 32-33
227. Pasarell, Emilio J.
Op. Cit., pp. 10-13
228. Ibid, Op. Cit., pp. 193-196
229. Ibid, Op. Cit., p. 89

230. Sáez, Antonia
Op. Cit., p. 98
231. Pasarell, Emilio J.
Op. Cit., pp. 12, 122, y 123
232. Ibid, Op. Cit., pp. 136, 141-142 y 193
233. Ibid, Op. Cit., pp. 193-196
234. Arrivi, Francisco
CONCIENCIA PUERTORRIQUEÑA DEL TEATRO CONTEMPORANEO (1937-1956), p. 91
235. Véase datos biográficos y obra de Leopoldo Santiago Lavandero en la Nota # 171.
- 235a. "Los seis puntos de partida esenciales para la concepción del plan son los siguientes:

1. El teatro debe ser una actividad escolar de primer orden; de tanta importancia, como lo es la cultura física y los deportes. El teatro escolar, como actividad creadora extracurricular:
 - a. ayuda eficazmente al desarrollo de la sensibilidad y personalidad del niño;
 - b. depura y activa su expresión verbal;
 - c. relaciona los estudios de su lengua, cultura y tradición con una recreación sana e interesante y
 - d. soporta la comunidad a la escuela.
2. No ha existido nunca en el Departamento de Instrucción Pública una norma directriz ni medios para encauzar dicha actividad escolar. Se hace hoy imperativo iniciar un programa de Teatro Escolar intensivo y urgente, para que en pocos años se establezca lo que no se ha hecho en el pasado.
3. No hay maestros preparados en esta disciplina artística que puedan utilizarse de pronto para llenar la urgencia de esta actividad.
4. Existen muy pocas obras dramáticas en publicaciones baratas, en español, para uso de clubes dramáticos escolares. Nuestros autores no escriben obras o adaptaciones de cuentos y leyendas para niños. No se traducen o adaptan obras de otros idiomas. No existen adaptaciones sencillas de los clásicos.
5. Puerto Rico carece hoy en día de un teatro profesional o "amateur" popular con tradición y continuidad. Si nuestra población civil y escolar hubiera podido verlo y apreciarlo, la necesidad de este plan no sería tan urgente.
6. Para que Puerto Rico pueda tener en el mañana un teatro floreciente (lo cual es un importantísimo instrumento de cultura popular), hay que sembrar la semilla en la escuela. Los públicos del mañana hay que cultivarlos hoy."

(Tomado del PROGRAMA DE TEATRO ESCOLAR, PLAN DE ORGANIZACION Y FUNCIONAMIENTO, 22 de noviembre de 1960, pp. 1-2, facilitado por el propio Leopoldo Santiago Lavandero.)

236. Véase la Nota # 205 sobre la nueva ley federal del Plan Recreativo Cultural.

Al Departamento de Instrucción le corresponden también fondos de la Ley mencionada en la Nota # 205: alrededor de 9,500 dólares, lo que asciende a 19,000 dólares anuales al duplicarse con la asignación local. Con esto se compra equipo audiovisual, instrumentos musicales, libros y materiales.

En 1965 se aprobó también la Ley Federal # 89-10 que provee fondos para fortalecimiento y mejoramiento de oportunidades educativas en los niveles elementales y secundario. El Título I de dicha Ley provee para la educación de niños de familias de bajos ingresos. Con el presupuesto federal provisto para este título de alrededor de 1,300,000 dólares, se ha hecho posible realizar las siguientes actividades dentro del área de las Artes:

1. Enriquecimiento del Currículo en sus aspectos recreativos y culturales:
 - a. Centros Recreativos y Culturales en escuelas Secundarias: (Arte, música, educación física, teatro y otras).
 - b. Conciertos y representaciones teatrales a los estudiantes, especialmente los auspiciados por el Instituto de Cultura Puertorriqueña.

- c. Se entrenan estudiantes que sirvan de guías en el Museo de Arte de Ponce.
- d. Talleres de Convivencia: (Actividades recreativas, culturales y educativas a estudiantes de escuela secundaria).
- e. Teatro de Titeres a los estudiantes de Escuela Elemental, especialmente de la zona rural de la Isla.
- f. Escuela de Artes Plásticas.

2. Adiestramiento de Personal:

- a. Adiestramiento de maestros de teatro en la representación de una obra. (Seminario de Teatro Escolar y Compañía Teatral de Maestros).
- b. Adiestramiento de titiriteros en el Seminario de Teatro de Titeres (Minit teatro Infantil Rural).

(Informe suministrado por María I. de Jesús, Oficial de la Oficina para Coordinar la Utilización de Fondos no Estatales, 7 de agosto de 1968.)

237. Santiago Lavandero, Leopoldo
PROGRAMA DE TEATRO ESCOLAR
Estimado de Presupuesto para 1966-1967, pp. 12-13
238. Ibid, Op. Cit., pp. 13-14 (Véase Nota # 85 y p. 58)
239. Angeles Gasset
Española, con más de 30 años de experiencia en el Arte de la Titerería como vehículo de enseñanza. Es autora entre otros, del libro TITERES CON CABEZA copias del cual se distribuyen gratuitamente entre los espectadores infantiles que presencian las representaciones del Minit teatro Infantil Rural.
240. George Latschaw
Graduado de la Universidad de Carolina del Norte y la Escuela de Drama de la Universidad de Yale. Dirigió por 14 años su propia compañía. Fue llamado a Hollywood para manipular el "Titere Carrot Top" en la película LILI de la M.G.M. cuya actriz principal fue Leslie Caron. Ha trabajado en tres producciones de titeres junto a la Orquesta Sinfónica de Detroit. Tuvo como encomienda especial la iniciación del Instituto de Arte de Detroit.

(De un comunicado de prensa, suministrado por Leopoldo Santiago Lavandero.)
241. García, Víctor Adrián
INFORME FINAL DEL DIRECTOR DEL MINITEATRO INFANTIL RURAL AL SR. LEOPOLDO SANTIAGO LAVANDERO, DIRECTOR GENERAL DEL PROGRAMA DE TEATRO ESCOLAR (Gira Artística por la Región Escolar de Humacao), 1966-1967, p. 6
242. Ibid, Op. Cit., pp. 6-9 y 11
243. Arrivi, Francisco
SEXTO FESTIVAL DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO, 1963, en Teatro Puertorriqueño (Prólogo a la publicación de las obras representadas en ese Festival, p. 14.)
AREYTO MAYOR, p. 141
CONCIENCIA PUERTORRIQUEÑA DEL TEATRO CONTEMPORANEO (1937-1956)
(Proyecciones del Teatro Universitario), p. 34
- 243a. Luis A. Maisonet
Mientras estudia en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico en 1949-1953, se pone bajo la tutela de los pintores españoles, Cristóbal Ruiz y Eugenio Fernández Granell, con quienes estudia pintura. Estudia además, escenografía con Carlos Marichal, también español. Realiza entonces varias exposiciones de sus cuadros, a saber: dos en conjunto en 1951 y 1956, y una individual en 1953. Todas en la sala de Exposiciones de la Universidad. Para la Galería Pintadera expone en 1957. Su cuadro EL PAISAJE DESPIERTA fue seleccionado para incluirse en el Catálogo de la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, celebrada en México en 1958. Luego ese mismo cuadro apare-

se reproducido en el libro LA PINTURA DE AMERICA EN LA BIENAL DE MEXICO, junto a los de los puertorriqueños Julio Rosado del Valle y Félix Rodríguez Báez. EL PAISAJE DESPIERTA está en la actualidad en el Museo de Arte de Ponce. Se puede decir que Maisonet como pintor viene a ser uno de los pioneros del arte de vanguardia en Puerto Rico. En 1953 escribe e ilustra el libro ARTE PARA LA ESCUELA ELEMENTAL que se utiliza como texto en las escuelas del País. De 1952-1954 diseña para las tres dependencias del Departamento de Drama, las siguientes escenografías: Para la Comedia Universitaria: OTRA VEZ EL DIABLO de Casson, EL CUMPLEAÑOS DE LA INFANTA de Oscar Wilde (versión teatral de Stuart Walker), LAS GALAS NUEVAS DEL EMPERADOR de Charlotte Chorpening y EL MEDICO A PALOS de Moliere. Esta última luego se adapta al Teatro Rodante Universitario. Para el Teatro Universitario, diseña: ASI QUE PASEN CINCO AÑOS de García Lorca. Todas estas producciones mencionadas, bajo la dirección de Victoria Espinosa, su esposa. En 1958 participa en el Primer Festival de Teatro Puertorriqueño, diseñando el decorado y la iluminación para LOS SOLES TRUNCOS de René Marqués. Esta obra es llevada luego a Chicago, Estados Unidos, a participar en el Festival de las Américas con motivo de los Séptimos Juegos Panamericanos celebrados allí en 1959. Posteriormente, en 1960-1963, diseña los decorados e iluminaciones de CRISTAL ROTO EN EL TIEMPO de Myrna Casas, SOL 13, INFERIOR de Luis Rafael Sánchez y EL CIELO SE RINDIO AL AMANECER de Edmundo Rivera Alvarez, para el Tercer, Cuarto y Sexto Festival de Teatro Puertorriqueño, todas también bajo la dirección de Victoria Espinosa. En 1965, diseña los decorados para las obras de Federico García Lorca: YEMMA, TEATRO BREVE y ESTABILILLO DE DON CRISTOBAL. La primera para la agrupación la Comedia Puertorriqueña y las dos últimas, para Theatron, Taller de Teatro, que él funda con su esposa, y quien las dirige. Maiso, como se le llama comúnmente, es también camarógrafo y director profesional de cine. En la sección de Cinema de la División de Educación a la Comunidad, de la que se hablará en la Nota # 255, ha participado en las siguientes películas desde 1954 hasta el presente: Fotografía, Libreto y Co-dirección: MODESTA (Primer Premio de su grupo en el Festival de Películas de Venecia en 1956 obteniendo el Marcos de Plata y Diploma de Mérito en el Festival de Edimburgo en el mismo año, participa en el Festival de Melbourne en 1957). En Realización total - Libreto, Dirección y Edición: YO, JUAN PONCE DE LEON (participación en el Festival de Venecia en 1958); JUAN SIN SESO (participación en los Festivales de Melbourne, Edimburgo y Venecia en 1960); SERENATA, ESCULTURA AFRICANA y HATILLO. En Fotografía: MAYO FLORIDO, CAMINOS DEL COOPERATIVISMO, MILAGRO EN LA MONTAÑA, DONDE NO SOPLA LA BRISA. Como director: LA ESPERANZA, INTOLERANCIA, EL HOMBRE ESPERADO, SAN JUAN HEROICO, EL RESPLANDOR (participación también como actor) y GENA LA DE BLAS (para ésta, escribe también el libreto). En 1953 asiste al "Flaherty International Film Seminar" (Seminario Internacional Flaherty de cine) como uno de los representantes de la División de Educación a la Comunidad, celebrado ese año en Middlebury, Vermont, E. U. Para la empresa privada cinematográfica ha sido director de fotografía en MARUJA, para la Probo Films, Columbia Pictures y Commonwealth Management Co. en 1957; EL ALCALDE DE MACHUCHAL para Cordero's Productions en 1963; HEROINA en 1964 para Mitchel Productions, elogiada por la Revista Times, en especial la fotografía. En 1960 es invitado por la Universidad de Harvard a colaborar en la producción de una serie de películas sobre ciencias físicas y matemáticas, con la "Educational Services Inc." (Servicios Educativos), en la que se destaca la película INERCIA. También, últimamente, Maisonet ha hecho la fotografía de una película comercial para Fernando Cortes, actor y productor puertorriqueño, residente en México.

243b. José Luis Marrero

....., hombre de teatro por los cuatro costados, se inicia como actor en el Teatro Universitario, años de 1943 al 1949. Aprende bajo la dirección de Leopoldo Santiago Lavandero. Se manifiesta en el Teatro Universitario además como escenógrafo, diseñador de figurines. Fuera ya del Teatro Universitario colabora con Ramón Rivero (Diplo) y Manuel Méndez Ballester. En 1951 se une a la compañía de Lope de Vega. Como actor recorre varios países de las Américas del Centro y Sur. A su regreso participa como actor en la

farsa CLUB DE SOLTEROS de Francisco Arrivi. Consecuente participante del Festival de Teatro Puertorriqueño toma parte como actor en VEJIGANTES, ESTA NOCHE JUEGA EL JOKER, CIRCE O EL AMOR, TODOS LOS HUISEÑORES CANTAN y LA FERIA. Con BIENVENIDO DON GOYITO, obtiene un éxito resonante. Es director de novelas en WKAQ-Radio El Mundo. Es miembro del grupo de directores de WIPR-TV."

(Información tomada del programa de BIENVENIDO DON GOYITO de Méndez Ballester, dirigida por José Luis Marrero, en su reposición en el Noveno Festival de Teatro Puertorriqueño, 1966, páginas centrales.)

Marrero pertenece a la generación de los que tuvimos la suerte de ser alumnos de Leopoldo Santiago Lavandero y Ludwig Schajowicz en el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico. Imposible olvidar los compañeros Nilda Martínez, Milagros Pablos, Myriam Colón, José Angel Díaz, Pepe H. Rodríguez, Nilda González, Angel F. Rivera, Jorge González, Laura Martell, Otilia Janer, Arturo Correa, Nancy Colón, Yeya Cancel, Luis Carle, Rafael Saldaña, Marcos Betancourt, Carmilina Fuentes, Ludmila Trenche, Carmen Emérita Rivera, Iris Martínez, Oneida Rivera y otros cuyos nombres, no sus rostros, se me escapan en el recuerdo. Entre ellos se distinguió Chavito, como le llamábamos cariñosamente, no sólo por su talento como actor, sino también por su compañerismo y su gran sentido del humor. En esa época de estudiante, Chavito se distingue en SANCHE PANZA EN LA ISLA BARATARIA de Casona, SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR de Pirandello, DON JUAN TENORIO de Zorrilla, EL VIAJERO SIN EQUIPAJE de Anouilh, etc. Y en su inolvidable co-dirección con Angel F. Rivera, de LOS HABLADORES de Cervantes y NENILANDIA (popurrí original de él y de Nilda Martínez) montados por el Circulo Dramático Universitario, del cual se habló en la p. 90.

243c. Datos facilitados en carta personal de Esteban de Pablos el 9 de enero de 1967.

243d. Información sometida por María Elena González en carta personal del 13 de mayo de 1967.

243e. *Ibid*, Nota # 243c

243f. Datos facilitados por los esposos Rodríguez en carta personal del 6 de febrero de 1966.

244. Pablo Cabrera

Notable joven director puertorriqueño que a partir de 1961 se da a conocer al dirigir LA FARSA DEL AMOR COMPRADITO del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, el grupo teatral Yukayeke. Apartir de entonces se adueña del tablado puertorriqueño desplegando un vigor y destreza peculiar, nunca vistos en el País. Lo cualha demostrado en obras como ABSURDOS EN SOLEDAD de la puertorriqueña Myrna Casas, para el Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño; y la comedia musical, "MY FAIR LADY" (Mi bella dama), en 1965. En 1966 y para la Sociedad de Amigos del Teatro Español, dirige DON JUAN TENORIO de Zorrilla; cual es luego televisada por WIPR-TV. Para los Festivales de Teatro Puertorriqueño ha dirigido: O CASI EL ALMA de Luis Rafael Sánchez en 1964 y LA PASION DE ANTIGONA PEREZ del mismo autor, en 1968; MARIANA O EL ALBA de René Marqués, en 1965. Sin ningún antecedente teatral en su País, pero colmado por un entusiasmo imitado por el Teatro, Pao Cabrera, había partido a Italia en 1958, donde estudió cinematografía con Fellini, becado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Aprovechó su estadía en esa península para estudiar en la Academia de Teatro de Vittorio Gassman. En ésta, aparte de serios estudios en Drama, se especializa en Teatro Musical. Actualmente ocupa el puesto de Director Artístico en WIPR-TV, donde se ha destacado en los montajes de LA VERBENA DE LA PALOMA de Tomás Bretón en 1960; EL SECRETO DE SUSANA de Wolf Ferrari en 1961; AMAHAL Y LOS VISITANTES NOCTURNOS de Calo Menotti en 1963; "LA SERVA PADRONA" (La sirvienta es la Señora) de Pergolesi en 1964, etc.

245. Véase Notas # 2 y 3
- 245a. "Actor's Equity Association" (Asociación de Equidad para el Actor) -
 "The Associated Actors and Artists of América" (Asociación de Actores y artistas Americanos), está compuesta por diferentes grupos como "Actor's Equity Association", American Federation of Television and Radio Artists" (Federación Americana de Artistas de Televisión y Radio), "Screen Actors Guild" (Gremio de Artistas de la Pantalla), "Hebrew Actors Guild" (Gremio de Actores Judíos), etc. Pero Equity como se le conoce generalmente, controla casi todos los contratos de teatro profesional. Clasifica las compañías de acuerdo con las condiciones de producción, el porcentaje de la compañía que debe ser miembro de Equity y el mínimo de escala de sueldos es determinado por la clasificación de la compañía. Las compañías fuera de Broadway se rigen frecuentemente por regulaciones diferentes a las que se aplican en Broadway. Equity especifica salario mínimo y las condiciones de trabajo y mantiene además, un cuerpo legal que aconseja y protege a sus miembros.
- (Datos tomados de THE THEATER, AN INTRODUCTION (Introducción al Teatro) de Oscar G. Brockett, pp. 414-416)
246. Datos facilitados en carta personal de Rafael Acevedo el 11 de marzo de 1967.
- 46a. Caseros - Urbanizaciones modernas, propiedad del estado, que se rentan a bajísimo costo. En cierta medida se parecen a los multifamiliares mexicanos.
- 46b. Arrivi, Francisco
 1966: DINAMICA PUERTORRIQUEÑA DE TEATRO PROFESIONAL
 UN NUEVO TEATRO PARA LA ZONA METROPOLITANA
 en dos volantes como publicidad al Décimo Festival de Teatro Puertorriqueño en 1967
247. Pasarell, Emilio J.
 Op. Cit., p. 15
- 247a. Desde 1953 la Universidad de Guanajuato con su Escuela de Arte Dramático y con ayuda del Gobierno de la Provincia (con un presupuesto rotativo), suspicia esas representaciones. Estas se llevan a cabo por lo general los fines de semana y por las noches. El público consta de congresos, turistas y de pueblo en general, quienes se colocan en gradas construidas especialmente. El fondo de las representaciones son las plazas, patios, portales, caballerizas, etc. de esa ciudad colonial, de las que se aprovechan los niveles, los recodos y recovecos que dan la sugerencia espiritual al ambiente. Un ambiente patinado por la leyenda y en el que se tiene la impresión de que algo va a suceder en cualquier momento, con mescla y enlace cinematográfico: la vida misma y como ésta, todo es real, hasta los caballos, carretones, etc. Hasta ahora el repertorio suma los EXTREMOS de Cervantes, representados en la Plazuela de San Roque. Para éstos se utilizan selecciones de obras de Cervantes como LA GITANILLA, DON QUIJOTE DE LA MANCHA, EL LICENCIADO VIDRIERA, EL COLOQUIO DE LOS FERROS, etc., ordenados en progresión dramática, que permite improvisar de acuerdo al movimiento escénico que se desarrolla en cortos, mesclas de escenas en la contradicción propia de la vida y que son enlazadas por el Narrador. El personaje de Cervantes está a cargo un Prólogo y un Epílogo. LOS PASOS de Lope de Rueda se representan en el Patio de San Cayetano; RETA- BILLO JOVIAL de Casona, en el Mesón de San Antonio; EL CABALLERO DE OLMEDO de Lope de Vega, en el Paso y Hacienda de San Javier; y YERBA de García Lora, en las ruinas de la Hacienda de San Matías, junto a un gran cerro y un río.
- Los actores son estudiantes, profesionistas, padres de familia, funcionarios, etc. del pueblo. No hay primeras figuras. El que hace un papel principal en una obra, en otra puede ser comparsa; y no reciben remuneración alguna. Si hay necesidad se les compensa con alguna beca. Para los estudiantes es como

un servicio social, pues ya que la educación es gratuita, éstos deben dar a la comunidad lo que de ésta reciben. Desde su comienzo, esta especie de Teatro Popular, ha motivado interesantes anécdotas, como fue el caso de El Pulgas, el perro realengo que se unió un día al grupo. En el RETABLO DE LAS MARRAVILLAS, saltaba y seguía a Chanfalla y Chirinos. Pasó a formar parte del espectáculo y ya aparecía maquillado y con golilla. Siempre que aparecía El Pulgas, el Narrador intercalaba EL COLOQUIO DE LOS FERROS. Así también el caso del borracho que insistía en entrar a su casa y a quien se le dio capa y espada para que no desentonara, y casi se robó el espectáculo. Y el del médico que acudía a ver una paciente grave y como tenía que cruzar por la escena, también se le dotó de su capa y su sombrero, etc. No es extraño que los vecinos del lugar aparecieran por ventanas y puertas durante las representaciones, formando parte integrante de éstas. La mezcla de lo moderno y lo antiguo adquiere una unidad distorsionada y fascinante, bajo las luces y el sonido estereofónico que sale del mismo ambiente.

Y como hay escenarios en la Ciudad de Guanajuato que también se prestan para el Teatro Moderno, se planea añadir al repertorio: CEMENTERIO de Arrabal (en casas viejas, sin alterar el lugar); FINAL DE PARTIDA y ESPERANDO A GODOT de Beckett (en un basurero); así también ENTERRAD A LOS MUERTOS de Irwin Shaw. Todo con algo del Siglo de Oro, entremezclando la figura del Quijote, con transición a otra época. Violentando cinematográficamente varios pasajes esquemáticos hasta la guerra. Un espectáculo de EL SIGLO VIVO. De todo se resume que el propósito de Ruelas es poner el Arte y la Cultura al servicio del Turismo y éste al servicio del Arte y la Cultura. Desarrollo del Arte y la Cultura mediante el espectáculo según su reciente ponencia ante la Junta del Desarrollo Turístico en Durango. Su intento es desarrollar un Turismo de Arte y Cultura (teatro, danza, folklore, artes populares, etc.) en todo el estado y extenderlo por toda la república.

(Datos facilitados por el Lic. Enrique Ruelas, con motivo de la visita que el Seminario de Experimentación Teatral de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, hiciera a la ciudad de Guanajuato para representar bajo mi dirección TEATRO BREVE y Retablillo de DON CRISTOBAL de García Lorca el 29 y 30 de abril de 1967; y mis impresiones personales ante las representaciones del Teatro Universitario de Guanajuato en esa ocasión.)

- 247b. Grotowski, Jerzy
"TOWARDS A POOR THEATRE"
Fotografía # 24m p. 101 y dibujo # 63, p. 164
248. Dos obras han salido de México a Europa: OLIMPICA de Héctor Azar (mexicano) y DIVINAS PALABRAS de Ramón del Valle-Inclán. Entre los premios ganados se encuentran: Grand Prix Festival Mondial de Théâtre Universitaire, Nancy, Francia en 1964; Mención Especial del Jurado, Festival Internacional de la Cultura, Varsovia en 1965; Medalla de Plata, otorgada por la Universidad de Reims en 1965; Mención Especial del Jurado, Teatro de las Naciones, París, Francia en 1965.
249. En 1967, el Festival de Primavera estuvo dedicado a obras inéditas de Autores Nacionales; el de Verano, a grupos del Distrito Federal con obras de Luigi Pirandello en celebración del Centenario de su Natalicio; y el de Otoño, para grupos de Provincia. Los participantes pueden ser estudiantes tanto de PREPA (Escuela Superior) como universitarios o miembros de diferentes agrupaciones de teatro, siempre y cuando que no sean profesionales.
- 249a. piquetes - especie de manifestación pública, cuyos participantes permanecen de pie delante de la institución o agrupación ante la cual protestan, portando pancartas y volantes de protesta.
250. González, Nilda
EL AUTOR DRAMÁTICO Y EL DIRECTOR

en EL AUTOR DRAMÁTICO (Primer Seminario de Dramaturgia), pp. 109 y 110

- 250a. No se debe olvidar que el excelente erudito, ex director del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, Dr. Ludwig Schajowicz, reside aún en Puerto Rico. Su talento y profundo conocimiento de la materia, podrían ser aprovechados en los futuros Seminarios de Dramaturgia.
251. Garfía Lorca, Federico
ASI QUE PASEN CINCO AÑOS, A. III, p. 1130
252. Cabrera, Francisco Manrique
 Op. Cit., p. 51
253. Feliciano Mendoza, Ester
LITERATURA INFANTIL PUERTORRIQUEÑA
 en Literatura Puertorriqueña - 21 Conferencias, pp. 431-458
254. Véase la Bibliografía, apartado sobre Puerto Rico
255. División de Educación de la Comunidad

Proyecto de ley de desarrollo comunal aprobado por la Legislatura de Puerto Rico, en 1949 que creó la División de Educación de la Comunidad dentro del Departamento de Instrucción Pública. El preámbulo de dicha ley lee así.

"El propósito de la educación en comunidad es comunicar enseñanza básica sobre la naturaleza del hombre, su historia, su vida, su forma de trabajo y gobernarse en el mundo y en Puerto Rico. Esta enseñanza, dirigida a los ciudadanos reunidos en grupos en comunidades rurales y urbanas, se comunicará a través de películas, radio, libros, folletos, cartelones y discusiones de grupos. Su objetivo es proveer a la buena mano de nuestra cultura popular con la herramienta de una educación básica.

En la práctica esto significa darle a la comunidad el deseo, la tendencia y la manera de usar sus propias aptitudes para resolver muchos de sus propios problemas de salud, educación, cooperación y vida social, por acción de la comunidad misma.

La comunidad no debe estar obviamente desempleada. La comunidad puede estar continua y provechosamente empleada para sí misma, en términos de orgullo y satisfacción para sus miembros."

(Tomado de EL SIGNIFICADO DEL DESARROLLO DE LA COMUNIDAD por Fred Wale y Carmen Isaacs, pp. 3-4)

Para llevar a cabo esos propósitos, la Agencia consta de varias secciones con sus respectivos jefes: Sección de Campo y Adiestramiento, Sección de Cinema, Sección de Editorial y Sección de Gráfica; todas bajo un director ejecutivo, que en la actualidad es el norteamericano Fred Wale. La Sección de Campo consta de supervisores y organizadores de grupos que ponen práctica directa con la comunidad la filosofía y Programa de la Agencia. Las secciones de Cinema, Gráfica y Editorial (ésta última dirigida actualmente por René Marqués) refuerzan audiovisualmente esa filosofía mediante material ilustrativo como folletos, libros, carteles y películas. En reuniones regulares así como en los seminarios anuales celebrados en el Campamento Fukiyú, en Luquillo, se reúne la totalidad del personal para evaluar el trabajo realizado con la comunidad. Hasta hace dos años se estaba cubriendo sólo la zona rural, por considerarse la más necesitada de esta clase de orientación. Hay planes ahora para ampliar el programa y extenderlo a la zona urbana, cumpliéndose así el Programa en su totalidad. Dos nuevos tipos de proyectos han venido a reforzar el Programa y los dos fueron sometidos y propuestos por René Marqués, como jefe de la Sección de Editorial y ambos fueron aprobados:

Periódico-cartelón NUESTRO MUNDO, aprobado en 1955. Inspirado en el periódico-mural de México, consta de la presentación periodística del

avance de los libros a publicarse (sinopsis del contenido, su mensaje, ilustraciones, etc.)

Revista trimestral NOSOTROS, aprobada en 1966. Se utiliza no sólo en el programa de la División, sino en escuelas públicas y privadas de San Juan y de la Isla, en niveles superior e intermedio, así como en niveles universitarios. René Marqués la dirige hasta el presente.

Por su contenido artístico, aparte del valor educativo no académico, el material producido de esas secciones, se ha destacado dentro y fuera del País, como lo es el caso de la película MODESTA. Documental satírico de media hora en blanco y negro, fue el Primer Premio de su grupo en el Festival de Películas de Venecia en 1956, obteniendo un Marcos de Plata; y obtuvo Diploma de Mérito en el Festival de Edinburgo en el mismo año. Además, participó en el Festival de Melbourne en 1957.

La literatura educativa de la Agencia es también no académica, ya que está destinada para el puertorriqueño adulto. Sin embargo, por considerarse muy útil, es utilizada formalmente en las escuelas públicas y privadas, tanto en la zona rural como en la urbana, como lectura suplementaria y en discusión de clases, especialmente en cursos relacionados con las ciencias sociales. Circula además, este material fuera del País, solicitado por diferentes agencias, comisiones, etc. extranjeras. Cosa que no estaba dentro de los planes originales del Programa. El libro sobre nutrición: ALIMENTOS PARA SU FAMILIA, no sólo se usa en la escuela, sino también en el Negociado de Nutrición y Dietética y por el Comité de Nutrición de Puerto Rico. La Comisión del Caribe lo ha traducido como "FOOD FOR YOUR FAMILY" para distribuirlo a los países de habla inglesa del Caribe. También la "Child Nutrition Fund" (Fondo para la Nutrición del Niño) ha pedido este libro para usarlo en México. Otro libro, EMIGRACION, es usado localmente por el Departamento del Trabajo. Y la Misión de Asistencia Técnica de la UNESCO, ha pedido material impreso de la División de Educación de la Comunidad, para usarlo en Colombia.

(Datos tomados de la publicación mencionada al comienzo de esta nota; de WRITING FOR A COMMUNITY EDUCATION PROGRAMME (Escribiendo para un programa de Educación de la Comunidad) por René Marqués en "Periodicals for New Literates: Seven Case Histories" (Periódicos para los nuevos literatos: Siete casos típicos), UNESCO-Paris, 1957, pp. 4-11; de "COMMUNITY EDUCATION PROGRAM IN PUERTO RICO" (Un programa de Educación de la Comunidad en Puerto Rico), publicación de "RCA International Division, Radio Corporation of America", sin fecha; del Folleto Informativo de la Agencia; y del Curriculum Vitae facilitado por René Marqués, pp. 18-19.)

256. El vecindario se metió tan adentro en el proyecto que surgieron los mismos problemas e incidentes que suelen ser típicos del ambiente teatral. Como lo fue el de la vecina que pretendía un papel y se retiró del proyecto porque aquél se le asignara a otra, no sin antes entregarme una carta en la que en forma muy elemental y con letra muy rudimentaria se lamentaba del hecho, porque ella se consideraba mejor actriz que la otra, etc.
257. jíbaro - "La voz jíbara que por primera vez se aplica a los campesinos de Puerto Rico en documentos oficiales del siglo XVIII es de origen indio. con ella se designaba uno de los numerosos grupos o naciones en que se hallaba dividido el pueblo caribe y precisamente distinguíase la nación jíbara por sus hábitos montaraces y cerriles, concepto en que aparece usada esta palabra en distintas comarcas."

(Salvador Brau, HISTORIA DE PUERTO RICO, Nota #18, p. 181; citado por María Teresa Babin en PANORAMA DE LA CULTURA PUERTORRIQUEÑA p. 107.)

Se dice también de los viejos campesinos descendientes de españoles que se internaron en el País a vivir en las montañas, permaneciendo aislados por siglos. Por eso todavía se puede encontrar en el vocabulario del "jíbaro" de hoy, términos antiguos españoles, ya fuera de uso. El modismo se aplica en la actualidad genéricamente a todos los campesinos puertorriqueños.

257a. Creo que la División de Educación a la Comunidad puede unirse al esfuerzo común de las agencias gubernamentales e instituciones privadas mencionadas en la p. 120, si amplía e instrumenta en forma más definitiva ese primer intento de teatro rural realizado en el barrio Palma Sola de Carolina. Los propósitos son afines: el bienestar cívico cultural del pueblo puertorriqueño.

258. Arrivi, Francisco

EL PRIMER FESTIVAL DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO
en la Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña,
1959, # 2, p. 38

258a. Dauster, Frank

DRAMA AND THEATER IN PUERTO RICO (Drama y Teatro en Puerto Rico)
en "Modern Drama" (Drama moderno), septiembre, 1962, p. 186

"Aunque es prematuro intentar una asoberación definitiva, es obvio que el teatro puertorriqueño ha sufrido un cambio radical en los últimos veinte años. Entre sus muchos logros, tres son de gran importancia. (1) completa renovación de las técnicas escenográficas; (2) desarrollo de un núcleo de gente de teatro, escritores, actores, directores y técnicos y (3) creación de un repertorio de obras dramáticas puertorriqueñas. El teatro es siempre impredecible, pero hay indicios de que los éxitos de los últimos años continúen. El mundo teatral de San Juan ya no habla despectivamente del posible festival, sino que espera la expansión de seis semanas a varios meses."

(Fragmento de la traducción de Antonia Sáez en la
Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña,
1964, # 22, p. 7.)

258b. No obstante, el Instituto de Cultura Puertorriqueña, por ética no presentaría obras que satirizan al régimen actual que es el que sostiene a esa institución. Así obras como LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO de René Marqués (Véase el análisis de esta obra en la Segunda Parte de este trabajo) y CUANDO NINI SEA HONESTATA de Gerard Paul Marín, ésta última inédita, permanecen desconocidas por el público en general hasta la fecha. También una obra como LAS MASCARAS de Pedro Juan Soto, primera mención honorífica en el certamen de Teatro del Ateneo Puertorriqueño en 1958, permanece aún en las tinieblas, porque según se me ha dicho (no conozco la obra para poder afirmarlo), gira alrededor de una destacada figura contemporánea del periodismo local, ya fenecida. De ser montadas estas obras por la empresa privada, de ninguna manera serían censuradas oficialmente. Pero el soterrado servilismo del "dócil puertorriqueño" siempre "más papista que el Papa", muy pocas veces le permite arriesgarse, aun sabiendo que goza de libertad para hacerlo. (Véase sobre esto en la Nota # 21 y en las pp. 25, 30-33 y 38-39.) Por lo que se puede concluir que si existe en Puerto Rico, una censura particular ejercida por círculos anexionistas. Censura que con "tijeretazos de barbería", logra muchas veces imponerse "bajo cuerda". Claro que han habido dignas excepciones como el valiente montaje que de su obra "PALM SUNDAY" (Domingo de Ramos) hizo René Marqués en 1956. (Véase el análisis de esta obra en la Segunda Parte de este trabajo.) También la Compañía Lírico-Dramática de Ponce lo había hecho en las primeras décadas del Siglo (Véase pp. 67 y 68), así como el Teatro Bufo Cubano, establecido por un tiempo en Puerto Rico. También el puertorriqueño Diplo, más recientemente en las décadas de 1936-1956 (Véase las pp. 73-74).

258c. A mi entender la censura en México ha sido más estricta con el teatro comercial (Queda libre de ella el teatro de vodeville y de burlesco, desde luego.) No in-

terviene en el teatro realizado académicamente en la Universidad Nacional Autónoma y en el Instituto Nacional de Bellas Artes. Todavía en 1966, recuerdo la suspensión de LOS INVASORES del chileno Egon Wolf, en su segunda representación y la cual había sido premiada en un concurso de montaje de obras teatrales. La censura se debía a unas palabras subidas de color empleadas en el texto. (Véase sobre el incidente respecto a una posible censura al montaje de LOS SOLES TRUNCOS de René Marqués en el Festival Latinoamericano en México en 1962, en la Tercera Parte, p. .) No obstante de dos años para acá ha habido una verdadera liberalización al respecto. Obras como LA CELESTINA de Fernando de Rojas, LOS MALDITOS de Wilberto Cantón, etc, prohibidas en años anteriores, ya han podido ser representadas sin intervención oficial alguna. Compañeros mexicanos del mundo teatral, me indican que tal vez el cambio de actitud del Gobierno se deba a que para ponerse a la altura del compromiso contraído para celebrar los XIX Juegos Olímpicos, le haya sido preciso internacional el País en todos los aspectos, muy especialmente liberalizando tanto el teatro como el cine Nacional, ya que se celebra también una Olimpiada Cultural.

- 258d. René Marqués tuvo contacto directo con la censura española cuando el Teatro Nacional María Guerrero le montó su obra LA CARRETA en 1958. Se le informó que la censura española había aprobado la obra. Al asistir el autor al estreno, comprendió sorprendido y disgustado, en que consistía tal aprobación. Se había mutilado el texto por motivos morales y políticos y aún más, por otros extrateatrales. Como por ejemplo, se eliminó un importante personaje de niño del segundo acto, porque niños menores de determinada edad no podían trabajar en las tablas. (Actitud que contrasta con el empleo de niños "precoces o prodigios" en muchas películas españolas.) Se eliminó también un personaje adulto del tercer acto y se hicieron otros cortes adicionales porque la obra resultaba demasiado larga para el público madrileño que no tuviera coche o automóvil, ya que el metro dejaba de funcionar a una determinada hora de la noche.

(Datos tomados de Nacionalismo vs. Universalismo en ENSAYOS (1955-1966) de René Marqués, pp. 234-235)

259. En el Apéndice 1 en la segunda publicación de su ensayo EL FUERTORRIQUEÑO DOCIL (Literatura y Realidad Psicológica), Marqués enumera los organismos de represión que el gobierno colonialista mantiene en Puerto Rico:

"Un factor importante que suponemos se ha inferido—dada la condición colonial de Puerto Rico por siglos—, pero que no hemos auscultado en detalle en aquellos trabajos de este libro que abordan o mencionan la docilidad puertorriqueña, ha sido y es, bajo ambos regímenes—el español y el norteamericano—las desproporcionadas fuerzas de represión oficial contra la población civil, en relación a la pequeñez geográfica de la Isla.

Dentro de nuestra sociedad actual—colonia de diseño aerodinámico—, que garantiza el derecho al goce de diversas libertades civiles, no aparece obvia ni claramente perceptible la complicada red de represión oficial que amenaza precisamente y de modo constante esas mismas libertades a las cuales tiene el ciudadano, por ley, derecho a gozar.

Podría alegarse por un lado que las que llamamos fuerzas represivas operan como meras agencias de servicio público. ——— algunas agencias de servicio público que apuntaremos como represivas en Puerto Rico emanan, en países libres y soberanos, de la voluntad y dominio propio del pueblo, mientras que, en nuestro pueblo, esas agencias (federales) son impuestas a nosotros por el régimen imperial y dominadas por éste. Hay, pues, diferencia virtual, práctica y jurídica entre ambos casos, como podrá apreciarse a continuación." (ENSAYOS 1953-1966, pp. 204-205)

Esas agencias federales a que René se refiere son: la toda poderosa, terrorista y asesina CIA (Servicio de Inteligencia Norteamericano) que opera en todos los países del mundo; el FBI (Servicio Federal de Investigaciones); el Servicio de Inteligencia del Ejército de los Estados Unidos que investiga a los comunistas; Servicio de Inmigración Federal; Servicio Postal y de Aduanas Federales y la Autoridad Federal de Comunicaciones. Menciona además, las otras fuerzas

locales como la Detective de la Policía de Puerto Rico; la Fuerza de Choque (cuerpo especial dentro de la Policía); el Servicio de Seguridad Interna; el FBI puertorriqueño; y la Guardia Nacional (compuesta por puertorriqueños). Así también el número considerable de exilados cubanos que se han

"constituido en cuerpo civil de espionaje, delación, presión—casi equivalente a represión—en contra de los puertorriqueños."

Como punto final y de gran importancia, se refiere a la gran concentración de bases y puestos militares y navales, atómicos y no atómicos (mencionados en la p. 29), que como espada de Damocles se suspenden

"no sólo contra la población puertorriqueña, sino contra el mundo de la cuenca del Caribe en particular y contra América Latina en general."
(Ibid., Op. Cit., pp. 205-207)

- 259a. Pasarell, Emilio J.
ORIGENES Y DESARROLLO DE LA AFICION TEATRAL EN PUERTO RICO, Tomo I, p. 143
- 259b. Marqués, René
ENSAYOS (1953-1966)
Nacionalismo vs. Universalismo, p. 230
- 259c. Ibid., Op. Cit., p. 231
- 259d. Ibid., Op. Cit., p. 242
- 259e. Ibid., Op. Cit., p. 232
260. Marqués, René
AUTOBIOGRAFIA
en Cuentos puertorriqueños de hoy, p. 103
261. Marqués, René
LA FORMACION INICIAL DEL ESCRITOR
(Memorias mínimas), pp. 1-2
262. Ibid., Op. Cit., p. 3
263. entierros - tesoro oculto. En Puerto Rico tiene la misma acepción con la añadidura de que siempre habrá un "ser" o fantasma guardando el tesoro, como en el caso de lo acostumbrado por los piratas, al dar muerte a un compañero para que velará los tesoros enterrados.
264. Marqués, René
Op. Cit., p. 4
265. Trina Padilla de Sans
Poetisa, cuentista y maestra de piano. Nació en Vega Baja en 1868. Se le conoce con el nombre de "La Hija del Caribe" por ser hija del poeta puertorriqueño José Guadalberto Padilla "El Caribe" (1829-1896). Los mejores poemas de doña Trina como se le conocía familiarmente, los escribe durante el apogeo del movimiento literario conocido como Modernismo, que recoge en dos libros: DE MI COLLAR (1926) y CALICES ABIERTOS (1943). Además de escritora fue maestra de piano en Arecibo y su casa en aquella ciudad fue siempre centro de tertulias literarias y de reuniones de músicos y artistas. Tenaz defensora de la independencia de Puerto Rico y de los derechos de la mujer, escribió muchos artículos de temas político y feminista. Murió en Arecibo en 1957, a los 89 años de edad.
(Datos tomados de la revista NOSOTROS, # I, 1966, p. 12)
266. Marqués, René
Op. Cit., p. 5
267. Ibid., Op. Cit.
268. Ibid., Op. Cit., pp. 6-7.

269. Ibid, Op. Cit., p. 8
270. Ibid, Op. Cit., p. 10
271. Ibid, Op. Cit., p. 14
272. Ibid, Op. Cit., pp. 14-16
273. Ibid, AUTOBIOGRAFIA en Cuentos puertorriqueños de hoy, pp. 105-106
274. Véase Nota # 255 para información sobre esta Agencia gubernamental.
275. Marqués, René
CURRICULUM VITAE, pp. 18-19
- Dentro de sus funciones de escritor educativo y Jefe de la Sección de Editorial de esa Agencia, el autor ha sido durante el período señalado (1950-1967) responsable de:
1. Co-planificar los temas y enfoques de todo el producto audiovisual (película, libro, folleto, etc.) que se realiza en la División.
 2. Asignar y supervisar la labor de los escritores en su sección.
 3. Colaborar estrechamente con la sección de Gráficas en la elaboración final de productos originados en Editorial y que han de ser producidos finalmente por Gráficas. Colaborar, cuando ha sido necesario, con la Sección de Cinema en igual sentido.
 4. Colaborar con la Sección de Campo y Adiestramiento para adiestrar al personal de dicha sección en el mejor uso de los productos educativos producidos por la División.
 5. Someter proyectos de nuevos tipos de productos, no utilizados anteriormente en el programa.
 - a. Periódico-cartelón NUESTRO MUNDO, que se viene utilizando desde que el autor presentó el proyecto y éste fue aprobado en 1955.
 - b. Esbozo de drama comunal (estilo Comedia del Arte) para la celebración del Día de los Inocentes, en comunidades rurales.
 - c. Revista trimestral cultural e histórica NOSOTROS que se viene utilizando desde 1966 y que el autor dirige hasta la fecha. La revista se utiliza, no sólo en el programa de la División, sino en escuelas públicas y privadas de San Juan y de la Isla, en niveles superior e intermedio, así como en niveles universitarios.
 6. Aparte de la labor arriba mencionada, el autor, ha escrito varios guiones cinematográficos (ya convertidos en películas documentales o dramáticas) y diversos libros y folletos publicados por la División. (Véase la Bibliografía del autor.)
276. Premio de Novela del Ateneo Puertorriqueño en 1958 y Premio de Novela Iberoamericana de la Fundación William Faulkner en 1962
277. Marqués, René
Op. Cit., p. 18
278. Ibid, Op. Cit., pp. 14-15
279. Ibid, en ENSAYOS (1953-1966), pp. 25-36
280. Ibid, Op. Cit., pp. 222-243
281. Ibid, CURRICULUM VITAE, pp. 15-16
282. EL TEATRO EN IBEROAMERICA.
Memoria del 12^o Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, - 1965, 1965, pp. 127-134
283. Ibid, Op. Cit., pp. 135-147
284. Marqués, René
Op. Cit., pp. 17-18
285. Ibid, AUTOBIOGRAFIA en Cuentos puertorriqueños de hoy, pp. 106-107
286. Ibid, Carta personal a Victoria Espinosa, 17 de mayo de 1968

SEGUNDA PARTE

La obra dramática de René MarquésI. La obra en general

Aunque René Marqués ha cultivado con éxito distintos géneros literarios, destacándose en el cuento, la novela y el ensayo, ⁽¹⁾ se puede decir que ha dado sus frutos más maduros en la creación dramática.

Como todo escritor (por tradición), se inicia en la poesía. ¿Cómo no serlo ante la exuberante belleza de su tierra? En su libro PEREGRINACION (1944) que tal vez hoy para él sea un "error de juventud", recoge bajo cinco temas lo que será luego materia prima para sus obras. El joven de entonces, tiene ante sí la visión de la tierra y desde ésta inicia un peregrinar hacia sí mismo. Peregrinación a la guerra consiste de Campanero, Oración roja en la muerte del labriego y Prisionero en la selva. Peregrinación a la tierra consiste en Canción cínica para ser cantada, El pozo, El hombre de tierra, Paréntesis, Vida, pasión y muerte de mi río isleño, Tierra triste y Un alto en la faena. Peregrinación a la luna tiene Fuga en tono blanco hacia la luna, Enbrujo de luna y Crepúsculo. Peregrinación al amor tiene El milagro de mi valle y Maternidad. Y Peregrinación a las sombras, tiene Confesión, El sueño de las sombras, Sonata de la soledad, Naufragio, En el mar y Péndulo eterno. Pero tanto el título como el poema introductorio: El Peregrino, indican que ya está en él, la semilla de la angustia, del tránsito, el deambular entre lo propio y lo ajeno, el eterno andar y desandarse. Temas que luego explotará por necesidad propia, en toda su obra.

Creo a René Marqués un escritor comprometido a la luz del examen de toda su obra. Pero su compromiso no lo es con una facción política dada, sino con un ideal. El ideal de la razón de ser él mismo y la razón de ser de los suyos, en última instancia de su tierra. Consciente de su responsabilidad como escritor-creador, rebusca el sentido y la función de su arte; que no puede ser arte por el arte, porque él tiene una misión, un mensaje que ofrecer:

"¿A qué ente le debe primordial lealtad este ciudadano cuya función es crear literatura? Para escándalo de muchos me permito afirmar que, como escritor propiamente dicho, no le debe lealtad a nadie, excepto a sí mismo. Y no hago esta afirmación, aparentemente antisocial, por pueril deseo de provocar escándalo, sino por convencimiento firme de que ello es así y no del modo que muchos quisieran." (1a)

Categoricamente, prosigue:

"—El político y el religioso, entre otros, aseguran siempre poseer la verdad absoluta. Pero para el escritor no hay verdades absolutas. Apenas aprende lo que cree, como escritor, ser la verdad, cuando descubre que es sólo una parte de la verdad, una verdad a medias, o un reflejo de la verdad o sólo una ilusión de la verdad. La verdad absoluta no es esa, está en otro lugar. Ha de reempen-

der así su incansable búsqueda de la verdad." (1b)

Ya circunscribiéndose a Puerto Rico, concluye:

"Ya sea bajo el aspecto político y ya se trate de libertad individual o de libertad metafísica, el ansia libertaria del escritor puertorriqueño está siempre presente en su obra. Y está ahí, no por imposición del Estado, no por disciplina de partido, no por directrices ideológicas, sino porque él libremente ha escogido ese tema, palpitante y eterno, para su obra de creación. Cumple así, en el tiempo y el espacio que le fuera dado: el Puerto Rico colonial de ayer y de hoy." (1c)

El escritor puertorriqueño, quien ha tenido por larga tradición la libertad como fin último de su ideario, se va a sentir desconcertado ante el hecho, aparentemente insólito, de la independencia de su pueblo. Va a creer, por un momento, que ha logrado aprehender de modo definitivo, la verdad. Va incluso a tener la efímera ilusión de que se encuentra finalmente ante una verdad absoluta. Pero, después de la independencia vendrá, en el campo político, otra verdad que lograr: la liberación nacional. Tampoco ésta será una verdad absoluta, aunque para entonces se le proclame como tal. Para el escritor jamás ha de haber verdades absolutas si quiere llenar, honrada y cabalmente, su función no sólo estética, sino también social. Siempre habrá para él una realidad que examinar, unas contradicciones que descubrir, unos problemas que denunciar, una verdad más profunda que aprehender. Sobre esta realidad es que deseo preaver al escritor puertorriqueño de hoy, y de mañana." (1d)

Y esta ponencia expuesta en un foro sobre LA FUNCION DEL ESCRITOR PUERTORRIQUEÑO EN EL MOMENTO ACTUAL, efectuada en el Ateneo Puertorriqueño en 1962, redondea el pensamiento de René Marqués en su fe absoluta y optimista en la Independencia de Puerto Rico. Ya lo había expresado categóricamente en 1959 al final de su autobiografía. (Véase Notas biográficas de René Marqués en la Primera Parte, p. 139.)

Pero como puertorriqueño "dócil" y escritor puertorriqueño "pesimista" ante el "optimismo político" de su País, no puede escapar a los puntos "sombrios" que conflictivamente se anteponen a su ideal. ¿No lo es así cuando explica la oelada en que cayeron en la década del 40, el hombre intelectual y el escritor dentro de las filas del partido dirigente, al dejarse convencer por el hombre de acción de que había que realizar las revolucionarias medidas económicas y sociales antes de lograrse la soberanía nacional, abrumados con la lógica política de que

"el pueblo debería encarar su destino último sobre sólidas bases económicas."?

Por imperativos de la intensa brega diaria en el campo político—que rara vez permite abarcar problemas con perspectiva histórica de largo alcance—se habría de comprometer, como jamás lo había estado en cuatro y medio siglos de historia, el porvenir político de la Isla a una irremediable, inescapable, dependencia económica de la metrópolis. No lo percibieron así, en aquellos primeros años de eufórico entusiasmo, la mayoría de los escritores adscritos al movimiento. Cuando les fuera dado despertar a la realidad, sería ya demasiado tarde." (1e)

La siguiente cita completa el lúgubre cuadro en un profético y negativo futuro:

"El experto ojo sociológico podría descubrir en nuestra realidad síntomas graves que cierran, más asombriamente que nunca, el horizonte. La quiebra estrepitosa de valores morales y éticos ante el apogeo de las bienandanzas económicas, la perceptible actitud cínica, no ya en las generaciones maduras, sino, desgraciada y acentuadamente, en los grupos más jóvenes, y la espantosa confusión intelectual y espiritual del puertorriqueño frente al asedio total de que es objeto para lograr su conformista aceptación del status quo, son algunos de los signos reveladores de cómo se han roto las defensas tradicionales que este pueblo mantuvo por siglos para conservar su personalidad e integridad colectivas. Quizás nunca como hoy la colonia había logrado hacer del puertorriqueño un ser tan auténticamente colonialista. (Su misma inoconsciencia respecto a este hecho, es prueba fehaciente de que el hecho existe). Si antes siempre fue posible percibir en el pueblo recursos potenciales para combatir la colonia económica y política, hoy el más capacitado equipo de sociólogos, antropólogos y psicólogos, tendría que bucear muy hondo para dar con potencialidades capaces de ser útiles en la lucha contra la colonia moral y espiritual que tan impudicamente se desarrolla dentro de la operante realidad puertorriqueña." (1f)

La antítesis está planteada. Pero precisamente el hecho de que pueda el autor señalarla es promesa de que como escritor-creador, nunca dejará de buscar la inalcanzable "verdad absoluta" de su realidad como hombre, como artista y como ciudadano de una circunstancia, y de una situación dada.

En su tarea literaria René Marqués ha obtenido desde 1967, hasta hoy premios y menciones honoríficas en casi todos los géneros. Por ejemplo, en 1947 obtiene el Premio de Periodismo del Instituto de Literatura Puertorriqueña. Y en 1959, obtiene los Primeros Premios del Ateneo Puertorriqueño en Teatro, Novela, Cuento y Ensayo, así como el Primer Premio de Cuento Histórico del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Su novela LA VISPERA DEL HOMBRE, obtiene el Primer Premio de Novela del Ateneo Puertorriqueño en 1958. Y cuando se establece por primera vez el Premio Faulkner en 1962 para premiar la Novela Iberoamericana, se selecciona a René Marqués entre cinco de los mejores novelistas jóvenes de Hispanoamérica, premiándosele también esta novela. Se puede decir pues, que es el escritor puertorriqueño que más premios y honores ha recibido dentro y fuera de su País. De su teatro, cinco obras han sido premiadas por el Ateneo Puertorriqueño de 1957-1963; 1 por el Instituto de Literatura Puertorriqueña y otra en el concurso de Teatro Latinoamericano de la Casa de las Américas de la Habana, Cuba, en 1962. De todo lo cual se dará detalle en el análisis particular de cada obra. (2)

Para la Unidad de Editorial de la División de Educación de la Comunidad del Departamento de Instrucción Pública (3) que él dirige, Marqués como escritor educativo, escribe diversos cuentos, folletos, libros y guiones para cine. (4) Los guiones para cine son realizados en películas por la Sección de Cinema de esa misma agencia. Muchas de esas películas han merecido elogios

dentro y fuera del País y han participado en los festivales europeos de cine, entre las cuales, algunas han obtenido premios y menciones. (5)

A pesar de que estos trabajos se realizan de acuerdo con la filosofía del Departamento de Instrucción, todos guardan, sin embargo, el estilo característico del autor. Un ejemplo de esto es el hermoso cuento EL CAZADOR Y EL SOÑADOR (Milagro de Navidad), que luego él traslada al cine con el nombre de MILAGRO EN LA MONTAÑA. En 1962, como ya indiqué en la Primera Parte, Perspectivas futuras, p. 129, tuve la oportunidad de dirigir para esa agencia, LOS INOCENTES Y LA HUIDA A EGIPTO, un arreglo escénico que hice sobre un esbozo de drama comunal (estilo Comedia del Arte) de René, en el que dramatiza la celebración del Día de los Inocentes en un pueblecito borincano.

Ultimamente René ha publicado tres ensayos: LA FORMACION INICIAL DEL ESCRITOR (Memorias mínimas), LUIGI PIRANDELLO: EL HOMBRE ANTE SU ESPEJO Y DICCIONARIO POLITICO PARA USO DE EXTRANJEROS. Y en la actualidad trabaja, para la agencia mencionada, en el guión EL NIÑO DEL PLANETA 345, basado en la narración francesa LE PETIT PRINCE de Saint Exupery y también, como escritor independiente, en cinco proyectos más. Cuento: TRES VOCES DISTINTAS Y UNA REALIDAD MAS O MENOS VERDADERA. Ensayo: LA REALIDAD PSIQUIATRICA PUERTORRIQUEÑA Y LOS SERVICIOS PUBLICOS AL RESPECTO. Novela: plan inicial que quizá resulte, según él, en secuela de LA VISPERA DEL HOMBRE. Teatro: SACRIFICIO EN EL MONTE MORIAH. Sobre esta obra el autor me ha dado un adelanto sobre su asunto, el cual incluyo en esta Segunda Parte. Y como resultado de la investigación bíblica realizada para escribir este drama, René escribe también un ensayo cuyo título tentativo es: ANALISIS HISTORICO, SOCIO-POLITICO Y PSICOLOGICO DE LA HISTORIA DE ABRAHAM Y SARA EN EL ANTIGUO TESTAMENTO. También acaba de terminar el cuento EL DISPARO, inédito adn. (5a)

1. Punto de Partida

Su obra EL HOMBRE Y SUS SUEÑOS (1948) René Marqués la clasifica como "Esbozo intrascendente para un drama trascendental". (6) La frase es verdaderamente feliz, ya que puede aplicarse globalmente a toda la obra del autor, especialmente a su teatro. Como ya se indicó en la introducción de este trabajo, la tesis de este estudio tiene su punto de partida en el posible trascendentalismo del autor. Tal parece que René Marqués, cuya obra total se enraiza en su identidad puertorriqueña, presintió desde sus comienzos como ensayista, que la conciencia profunda de lo propio, lo llevaría ineludiblemente a lo universal. Así que apoyándome en sus palabras, lo "intrascendente" y "trascendental" serán la fórmula para este enfoque de su teatro. Me sirve de apoyo además, Juan Guerrero Zamora, quien al comparar a René Marqués con otros dramaturgos puertorriqueños, dice:

"Precisamente por eso destaca más la ideonidad de medios, la coherencia entre éstos y la voluntad creadora, la coherente arquitectura donde los tiempos fluyen, avanzan o retroceden con suaves transiciones, la propiedad del léxico y la simbiosis entre lo real y lo evocado, soñado o hipotético, que caracterizan a René Marqués (1919), narrador extraordinario—EN UNA CIUDAD LLAMADA SAN JUAN—, novelista notable—LA VESPERA DEL HOMBRE—y no solamente el más considerable dramaturgo de Puerto Rico, si no también una de las figuras de primera fila en las generaciones últimas de Hispanoamérica. Desde EL HOMBRE Y SUS SUEÑOS (1948) denota este autor su vigilia sobre una imagen esencial del hombre: la que le concibe como un grito de libertad rebelde contra aquello que le determina—los demás, la historia, las raíces—y, especialmente, contra el tiempo. El agonismo de sus personajes procede de ese debate que Marqués—pese a ser un activista político que, en el plano del nacionalismo puertorriqueño, postula y espera una efectiva libertad—resuelve negativa y trágicamente en el plano dramático. Como su determinismo es, pues, ineludible e ineluctable es también el anhelo de libertad—o de mismidad, que tanto monta—del hombre, resulta imposible una conciliación entre los adversarios, y de ahí el sentido de fatalidad que mueve las obras de Marqués especialmente propenso a enlazarlas, por gusto decadente, en ámbitos cerrados donde el regusto de muerte, si no llega a liturgia fúnebre como en Ghelderode, se queda en polvo de tiempo." (6a)

El estudio del Teatro de René Marqués tomaría más espacio del que aquí dispongo. Así a vuelo de pájaro, señalaré en forma cronológica los datos que a mi entender sean más importantes en cada una de sus doce obras dramáticas: síntesis del asunto, características principales, tangencias y diferencias, así como algunas citas del contexto. Cada dramaturgo tiende a clasificar sus obras por su contenido y a veces por un gusto o preferencia por alguna peculiaridad especial. Pero esas clasificaciones muy pocas veces coinciden con el verdadero género de las obras. Por eso trataré de clasificar las del autor que estudio, por géneros.^(6b) Y al clasificarlas trataré de aplicar los conocimientos adquiridos en el SEMINARIO DE TEORÍA Y COMPOSICIÓN DRAMÁTICA que imparte Luisa Josefina Hernández, dramaturga mexicana, directora de la Carrera de Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Este seminario se basa en los estudios y nuevas teorías planteadas por ella, Eric Bentley y H. D. F. Kitto, de la Universidad de Columbia de Nueva York y la de Bristol en Inglaterra, respectivamente, en cuanto a los géneros teatrales. También aplicando la acepción moderna del término drama, lo usaré indistintamente y cuando lo creyere necesario para determinar las obras del autor, independientemente de los siete géneros aceptados por estos teóricos, ya sean farsa, tragedia, pieza, comedia, melodrama, tragicomedia y obra didáctica. Pues drama, es aplicable a toda obra de teatro sin importar su género.

Todas las citas referentes a las conferencias de ese seminario y las cuales intercale en las Notas al final de esta Segunda Parte, no son en

ningún momento citas directas y sí más bien mis impresiones personales en interrelación con el vuelo del pensamiento de la conferenciante. Puede que haya alguna laguna o mala interpretación en los puntos fundamentales discutidos en el seminario por la distinguida teórica. Las citas resultarán un tanto largas, debido a la necesidad de aclaración que requiere este novedoso tratamiento de los géneros teatrales. Deseo aclarar que en ningún momento intento un análisis directo y profundo del Teatro de René Marqués desde el punto de vista de los géneros teatrales, ya que eso entraría en otro tipo de trabajo ya más especializado. La clasificación que hago aquí es más bien un tanto intuitiva y somera.

En cuanto a LOS SOLES TRUNCOS, séptima obra del autor y cuya puesta en escena, motiva esta tesis, no se incluirá en esta Segunda Parte. Su análisis detallado aparecerá más adelante y como prólogo al Libreto de Dirección, en la Tercera Parte.

Por último, antes de pasar al análisis individual de cada obra, incluiré el texto íntegro de UN PERSONAJE DEL FOLKLORE Y UN TEMA PUERTORRIQUEÑO DE FANSA, prólogo a la pantomima JUAN BOBO Y LA DAMA DE OCCIDENTE (1956), la quinta obra del autor. Para mí, este prólogo es una especie de manifiesto del reconocimiento propio, directo y desnudo. Por lo tanto, resume la actitud del autor ante lo suyo y creo es indispensable para el estudio global de toda su obra y en particular de su teatro.

2. UN PERSONAJE DEL FOLKLORE Y UN TEMA PUERTORRIQUEÑO DE FANSA

"El Juan Bobo de nuestro folklore, pesadote, torpe, de cerebro mínimo, vozarrón balbuceante, enorme cabeza y labios que cuelgan, no es el Juan Bobo de esta pantomima. He intentado, en cambio, una re-creación del personaje atribuyéndole características más propias del puertorriqueño.

Mi Juan es, pues, "bobo" por su candor, su ingenuidad, su entusiasmo infantil por lo extraño y nuevo, por su novelaría, en fin. No lo es por los rasgos de morón que caracterizan al Juan Bobo de nuestro folklore y que le lleva a la crueldad inconsciente.

Quiero crear que el protagonista de mi pantomima es más genuinamente boricua que el otro. A nosotros, como pueblo, nos ha caracterizado siempre la ingenuidad. Desde que los europeos embaucaron a nuestros indios con cuentas coloradas, hemos sucumbido a cuanta patraña política hayan agitado ante nuestras narices unos cuantos tipos mejor o peor intencionados, bien fueren isleños o extranjeros. Y aún hoy, a pesar de nuestra cacareada madurez, de nuestro pretendido desarrollo democrático, civilizador y progresista, al rascarnos un poco el barniz impuesto por la falacia del 'high standard of living' (6c)—bien sea un intelectual tratando de interpretar nuestra realidad insular o un jibaró en su brega por el jornal diario—aparece a menudo en el puertorriqueño el candor del indio ante el cual alguien sigue agitando vistoso collar de cuentas coloradas.

El americanismo fue la más gorda cuenta colorada que nos agitaron desde 1898 los invasores del Norte. Luego, boricuas piadosos, ostentando doctorados de universidades norteamericanas, le cambiaron el nombre a la cuenta colorada y nos dijeron en el 1942 que se llamaba universalismo. Y ahora, la piedad nativa, en colaboración con la brillante inventiva de europeos estupidamente adaptados al colonialismo tropical nos aseguran que el nombre auténtico de la vieja cuenta colorada es, sencillamente, occidentalismo. Enterados. El nombre podrá variar, pero la cuenta seguirá siendo la misma: 1898, 1942 ó 1956.

Y el propósito detrás de la cuenta regordeta y brillante seguirá siendo uno e indivisible: despuertorriqueñizar al puertorriqueño.

Para sustentar mi teoría de la ingenuidad, yo, como puertorriqueño, me vuelvo también ingenuo. Y tomo en serio aquí, en la farsa de la pantomima, ese pretexto nuevo que alguien ha bautizado con el nombre de occidentalismo. Pero antes, analicemos.

El conflicto vivo de americanismo vs. puertorriqueñismo es y será siempre irreconciliable. Por mucha que sea nuestra ingenuidad no nos podrán hacer tragar ciertas frases hechas. ¿Puerto Rico, puente de dos culturas? ¿Elabón de las dos Américas? ¿Campo experimental donde se funden armoniosamente dos modos de vida antagónicos? Ingenuos sí, ilusos no. Se trata del choque tenaz de dos nacionalismos: uno extremo (el norteamericano), otro diluido cotidianamente en las mil complejidades de una realidad colonial de siglos o exacerbado ocasionalmente en chispazos terroristas de fanatismo desesperado (el nuestro). Concesiones de uno y otro lado (más de un lado que del otro, claro está), las ha habido. Tregua esporádica en la lucha soterrada, quizás. Artificios diplomáticos, económicos e políticos en momento de crisis internacional, sin duda. Lo difícil de una solución permanente para nuestra realidad colonial, más difícil en lo económico y social que en lo político, nos puede hacer desear lo imposible. Y de ahí esas imágenes literarias que intentan enubrir nuestra complicada realidad con un optimismo iluso: "puente", "elabon", etc.

Pero no. El puente no tiene cientos de ausubo sino de "pichipén" importado: se le como la polilla. El lazo no es de recia majagua, sino de fibra septentrional: lo pudre el clima implacable del trópico. Por encima de puentes apollillados y lazos podridos existen, frente a frente, con cientos inconvertibles, dos nacionalidades definidas: la norteamericana y la puertorriqueña. Podrán convivir en la anchura del continente americano, pero jamás podrán fundirse en nuestra boricua estrechez territorial. Este conflicto es vivo, real, y con vigencia para un futuro más o menos largo, puesto que no cesaría de inmediato al obtener nuestra independencia política, como lo prueba la historia contemporánea de Panamá, Nicaragua y Guatemala (para mencionar sólo las cosas más obvias).

Aceptada la realidad de ese conflicto con nombre propio en nuestra historia contemporánea, ¿de dónde sale el otro? ¿De qué abismos de confusión han sacado los colonialistas de último cuño el 'conflicto' Puertorriqueñismo vs. Occidentalismo? ¿Somos acaso herederos de una cultura oriental? ¿No formamos parte de Occidente? ¿Es posible un puertorriqueñismo anti-occidental? ¿Cómo puede lo occidental, por otro lado, ser anti-puertorriqueño? ¿Es anti-occidental la cultura nacional cubana, francesa, argentina, alemana?

El conflicto, claro está, no existe excepto como pretexto para ocultar el otro. Somos occidentales desde nuestra nacionalidad puertorriqueña. Sólo proyectaremos lo nuestro (arte, literatura, pensamiento) a la cultura de Occidente, partiendo de nuestra raza nacional. Para abondar en lo puertorriqueño, elevándolo a valor universal, no es necesario el narcisismo ni la mirada hipnótica, fija en nuestro pasado. Tampoco es preciso para reconocer nuestra responsabilidad occidental, desintegrar lo puertorriqueño, atomizarlo, para dispersar sus partículas ciegamente, irresponsablemente, en un nirvana insólito creado artificialmente por los que a sí mismos se llaman occidentalistas.

La confusión creada por los occidentalistas confunde a Juan Bobo. Y es preciso que en nuestro confuso medio ni siquiera Juan Bobo resulte confundido por este "conflicto" artificial y malicioso. Desemba-

carado el 'conflicto', ¿inventarán luego los políticos transidos de piedad, otro nombre para la misma e indivisible cuenta colorada? Que-
de por ahora sin respuesta la pregunta. Que aquí de pantomima se
trata, y no de diálogo." (7)

II. El teatro en sí

1. EL SOL Y LOS MACDONALD (1946)

En unas notas biográficas, el autor señala su viaje a España como en 1946 donde estudia teatro español, clásico y contemporáneo, en la Universidad Central de Madrid.⁽⁸⁾ No indica sin embargo, si escribió obra alguna allí. Las notas al programa de la obra PALM SUNDAY (Domingo de Ramos) del mismo autor⁽⁹⁾ coinciden con esa fecha y además se añade que allí en Madrid escribió EL SOL Y LOS MACDONALD. La revista Asonante # 1 de 1957⁽¹⁰⁾ dice que en 1947, estando en España el autor escribe esa obra. Tanto Carlos Solórzano⁽¹¹⁾ como Francisco Arrivi⁽¹²⁾ y Guerrero Zamora⁽¹³⁾ mencionan a EL HOMBRE Y SUS SUEÑOS como la primera obra de René Marqués. Pero como ésta no se publica hasta 1948⁽¹⁴⁾ y a la luz de las fechas antes mencionadas y hasta que no encuentre otra evidencia, procedo a considerar a EL SOL Y LOS MACDONALD como la primera obra de René Marqués, aunque ésta no se publique sino hasta 1957.^(14a)

En 1949, Ludwig Schajowicz, austriaco que fuera discípulo del Seminario de Teatro de Reinhardt y entonces director del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, escoge la obra para ser representada por el Teatro Universitario. Señala a René Marqués como dramaturgo de fuerza y futuro. La obra no llega a montarse por discrepancias del autor en cuanto a la persona a dirigirla, que sería un estudiante graduado del Departamento de Drama. Tres años después, en 1950, la agrupación teatral Teatro Nuestro, mencionada en la Primera Parte, pp.77 y 136, estrena la obra en el Teatro de la Universidad, bajo la dirección de Angel F. Rivera, puertorriqueño recién graduado de la Universidad de Yale, Estados Unidos. El escenógrafo lo es Anibal Otero y la productora, la norteamericana, Catherine Randolph, a quien se debe la traducción inglesa de la obra. Entre los actores, Juan Miranda, Charlie Sierra y resulta una revelación artística el actor Luis Antonio Rivera, quien será luego conocido popularmente en radio y televisión por Yoyo Boing. Yo tuve la oportunidad de formar también parte de la producción de EL SOL Y LOS MACDONALD como traspunte.

El asunto de la obra es el siguiente:

Una familia sureña norteamericana, vive la última generación de su rancio abolengo, oprimida por las taras psicológicas de sus antepasados. Insistiendo en conservar el apellido Macdonald, libre de intervención extraña, se desarrolla entre ellos una anomalía incestuosa. Sirve de marco, la mansión solariega

que es como un personaje mudo y amenazante que observa el transcurso del tiempo. Época actual.

EL SOL Y LOS MACDONALD es un melodrama⁽¹⁵⁾ según el nuevo concepto valorativo que se le aplica ahora a ese término y el cual aplicaré consecutivamente a todas las obras del autor, que a mi entender lo sean. Para el autor es "tres cuadros de una familia extraña",⁽¹⁶⁾ con un recurso edípico actualizado y con profundas y evidentes resonancias freudianas. Ya en el título mismo está implícito el mito del Sol, la Noche y la Aurora,⁽¹⁷⁾ aparte de la simbología entre la pureza del astro y el estancamiento espiritual de la familia.

Su estructura es a base de monólogos al comienzo de cada acto y que sirven para establecer la exposición y motivar el flujo de conciencia de los apartes y las escenas retrospectivas. Este aparente andamiaje simétrico, lo contradice el contexto. Así también se tiene la impresión de que la obra se ve a través de los ojos de un solo personaje: Gustavo Macdonald.

El desarraigo emocional de este personaje, tiene algo del puertorriqueño enajenado que no se encuentra a sí mismo. El viajar, el regresar, el volver a salir y la casa como la tierra abandonada.

"Gustavo....Humo, Humo y cenizas... Siempre igual todo... Ayer hoy, mañana... El tiempo para mí será siempre igual, siempre el mismo... Los hombres como espectadores o actores en la vida... Y yo soy espectador. Siempre en la penumbra... Siempre al margen de la acción que he de contemplar sin juzgarla... Porque todo lleva en sí un enigma. ¿Destino? Quizás... No puedo averiguarlo. Hay una máscara que oculta los rostros... Hay un valle infranqueable rodeando las almas que deberían estar cerca de mi corazón. Sólo me es dado pensar. Pensar... Si no fuese por esa cualidad de animal pensante creería que no existo. ¿Pero es que existo? Sin duda... Aquí estoy yo... esta es mi casa... Nuestra casa... ¿Cuántos años estuve ausente de ella? ¿Qué importa! Viajar... Como si el mar o la tierra pudieran borrar el recuerdo." (18)

Y el pensamiento, el intelecto, impidiendo la acción liberadora. Lo existencial^(18a) de esa angustia pasiva y sin salida, es como punto de partida hacia una elaboración mayor y ya más propiamente local que se verá en LA CARRERA, UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA, etc., otras obras del autor.

Es evidente la influencia de Eugene O'Neill^(18b) con su ELECTRA, EXTRAÑO INTERLUDIO, EL GRAN DIOS BROWN, etc. en cuanto a los apartes, las taras familiares, el recurso de la máscara como ocultamiento de la verdadera personalidad, la mansión familiar, los retratos, etc. Tal parece que en la boca del personaje, René se interroga conciencia adentro su amor por lo propio:

"Gustavo....—¿Por qué siempre he de dudar de los extraños? Es que usamos tan maravillosamente la carata. Resulta difícil adivinar cómo es el verdadero rostro. ¿Y el mío? ¿Lo conocerá alguien? Creo que debe ser despreciable. ¿Y por qué? ¿Por qué sólo puedo amar lo mío, lo exclusivamente mío? Nadie me comprendería... Es mejor pasar por la vida sin ser comprendido. Cada vez que trato de analizar me he de retroceder asustado... No quiero saber como soy. Si, es mejor no saber... El limbo blanco de la infancia... Quizás sea una defensa. ¿Defensa contra qué? ¡Madre! ¡Madre! ¡Madre! ¡Eras tan hermosa! (UN DARDO DE LUZ ILUMINA UN RETRATO EN LA PARED, REPRESENTA UNA MUJER EN TRAJE DE PRINCIPIOS DE SIGLO; TIENE UN PARECIDO ASOMBROSO CON TEODORA.) He querido huir de tu recuerdo. He buscado inútilmente una mujer que ocupe en mi corazón tu lugar. Mujeres. Mujeres. No existe una en el mundo que pueda igualarse a ti. Sí, existe una. Pero no debe existir, no. ¿Por qué te marchaste, madre? ¿Por qué te marchaste tan pronto? No es justa mi soledad. La infancia. El limbo blanco de la infancia." (19)

Y cuando el autor denomina cada acto como un "cuadro de una familia extraña", no se refiere al cuadro convencional de teatro y si más bien a la fotografía exterior e interior de cada miembro de la familia. La inógnita familia-mansión la ausculta Teodora y recuerda muy de cerca otra situación semejante de la ELECTRA de O'Neill. (20)

"Teodora...(ACERCÁNDOSE A LA FUERTA VIDRIERA.) ¡En esta casa! Lo has dicho en un tono duro, impersonal. Pudiste haber dicho 'mi casa' o 'Nuestra casa'. Pero no. Has dicho 'esta casa'. Esta casa edificada para albergar en ella a los Macdonald. Es decir, al rencor, a la amargura, a las sombras. Esta casa donde cada piedra es una palabra de odio que ha quedado petrificada en el tiempo. Cada ventana, una pupila fija. Y el jardín, ocultando al mundo con su belleza, lo que hay en el alma de ESTA CASA. (VOLVIÉNDOSE.) ¿Y qué hay en esa alma? Decídmelo. ¿Qué son nuestras vidas? ¿Qué ocurre dentro de nosotros? Somos tres Macdonald. ¿No es cierto? Tres ramas de un mismo tronco. ¿Qué había en ese tronco que las ramas resultan tan frágiles, tan enfermas?" (21)

Orin en la ELECTRA de O'Neill, alude a sus sueños con la madre, sueños que descubren sus inconscientes sentimientos incestuosos:

"Orin...(CUIA VOZ SE VUELVE SOÑADORA Y MAS BAJA Y MAS ACARICIANTE.) Solía soñar con visiones maravillosas en que reinabas tu.

Orin...Y más tarde, mientras deliraba, me oí realmente allí. Sólo estábamos tu y yo. Y con todo, yo no te veía: eso es lo curioso. Sólo te sentía a mi alrededor. El bramido de las olas al morir en la playa, era tu voz. El cielo era del color de tus ojos. La tibia arena, parecía tu piel. Toda la isla eras tú." (22)

En otra escena con Lavinia, su hermana, Orin también en forma velada insinúa el incesto:

"Orin...Hay momentos en que no pareces mi hermana, ni mamá, sino una extraña con el mismo hermoso cabello... (TOGA EL CABELLO DE LAVINIA CON MANO AGARICIANTE. ELLA SE LIBRA DE SU CONTACTO VIOLENTAMENTE. NO RIE CON SALVAJE VEHEMENCIA.) Quizás seas María Brantome... ¿eh? ¡Y dices que no hay espectros en esta casa!

Lavinia...(CONTEMPLÁNDOLO ABSORTA, CON FASCINADO HORROR.) ¡Por amor de Dios! ¡No! ¡Estás loco! ¡No querrás decir...!

Orin...¿De qué otro modo podría asegurarme de que no me abandonarás? ¡Después, nunca te atreverías a abandonarme! ¡Después, te sentirías tan culpable como me siento yo! ¡Serías una maldita, tan maldita como yo! (CON REPENTINA IRA AL VER LA CREYENTE Y HORRORIZADA REPULSION DEL ROSTRO DE LAVINIA.) ¡Qué diablos! ¿No comprendes que necesito encontrar alguna certidumbre, en alguna forma... o me volveré loco?" (23)

Si para Freud, el incesto es una forma natural del crecimiento, (24) para Unamuno parece ser terrible. En su *FEDRA*, Pedro, el marido, anonadado ante la verdad del amor de su mujer por el hijo, esboza ya el planteamiento existencial de *EL OTRO*.

"Pedro...¿Quién tiene la culpa, Fedra, quién? ¿El? ¿Tu? ¿Yo? ¿Quién sabe de culpas? ¿Qué quiere decir culpa? ¿Qué es culpa, di?

Pedro...¡Yo también quiero morirte, ama, y que muramos todos! ¿Para qué vivir? ¿Para qué haber nacido?" (26)

"Marcelo....Demasiado sé con no saber nada." (27)

Y en su *SOLEDAD*, hay implicaciones edípicas en la relación final entre Agustín y su mujer Soledad. Ella se transforma en la MadreTierra. Así el mito del Sol, la Noche y la Aurora se repite. Como en *ESPECTROS* de Ibsen, la transmutación se lleva a cabo. Ya no hay frustración posible. Al transformarse en niño, se convierte en el hijo perdido. El nombre de Soledad se transforma en símbolo: la soledad de la tierra y refugio final para el hombre.

"Agustín...—¡Tu mano, Sol, tu mano... (HERAFDOLA.) mi ancla!
Mano de madre...

Soledad...Lo fue...

Agustín...Lo es, Sol, lo es. Toda mano de mujer es mano de madre...
Y eres mi madre, mujer. Tu hijo no murió, Soledad... Trae su caballo..., mi caballo..." (28)

Pero en *EL SOL Y LOS MACDONALD*, el incesto se plantea directamente y sin ambages. Además de ser un sentimiento correspondido, aunque inconscientemente, entre la madre y el hijo, adulto.

"Ramiro...—No te he llamado madre porque para mí eres más que eso. Estás por encima de los demás mortales. Por encima de la maternidad. Eres el símbolo de esa raza que amo y que odio. Eres Macdonald. Estás en mi sangre y sin embargo eres extraña a mí. Eres mía y te siento ajena. Pero te adoro. Y quiero expresarte mi adoración que hasta hoy fue silenciosa, angustiada, alucinante. (LENTAMENTE SE DEJA

CAER DE RODILLAS CON SUS MANOS ASIDAS AL CUERPO DE ELLA.)
 Quiero estar a tus pies. Varte en lo alto, en un pedestal
 grandioso, pero asido a ti, sin que se escape a mis manos
 ávidas de tus besos, de tus caricias...

Teodora...(FASCINADA, DEBILMENTE.) No, Ramiro, levanta. No me quie-
 ras así.

Ramiro....No sé como te quiero. Sólo sé que nadie podrá quererte co-
 mo yo.

Teodora...Tengo miedo.

Ramiro....(SIEMPRE ASIDO A ELLA, VA PONIENDOSE DE PIE.) Yo también
 tengo miedo, miedo a este amor que es infierno y cielo.
 Pero es más terrible el miedo a vivir separado de ti por
 un mundo que nos odia y que no puede comprendernos. Pero
 este instante es nuestro, y lo serán todos los instantes de
 nuestra vida. Porque el mundo no podrá vencernos. (CON
 PASION.) Teodora. Teodora. Dime que eres fuerte." (29)

Pero Teodora evade el beso de Ramiro y reacciona, huyendo.

"Teodora....Eres mi hijo. Esta carne maldita es también tuya. Es
 monstruoso. Esa era la sombra en mi vida y en tu vida.
 Y es que estamos podridos, podridos en nuestras almas."
 (30)

La actitud patológica de Ramiro se remonta a su infancia, cuando con-
 templo una escena de amor entre los padres. Al contar diez años de edad
 le relata el incidente a su tío Gustavo, quien también tiene sentimientos
 incestuosos hacia su hermana Teodora, madre de Ramiro. En ambos se adivinan
 los sentimientos encontrados.

"Ramiro....He visto a Enrique martirizando a Teodora con sus brazos.
 Ellos creían que yo estaba dormido. Recuerdo... Teodora
 dijo: '¡Enrique, el niño!' y él dijo: 'Está dormido!'—
 Pero yo no estaba dormido.

Gustavo...(TERRIBLEMENTE DESCOMPUESTO) ¡Ramiro! ¡Calla!

Ramiro....¿Por qué ha de ser así? ¿Por qué Teodora ha de ser victi-
 ma de ese extranjero que se llama mi padre? Desde aquella
 tarde he sentido rabia, odio....

Gustavo...¡Basta!

Ramiro.... Y escucho a todas horas esa voz que suplica sin fuerzas:
 '¡No, Enrique, no!' Es la voz de Teodora tal como la es-
 couché aquel día....

Gustavo...(CON RABIA.) Te ordeno que te calles.

Ramiro....Y esa voz me persigue siempre, siempre: '¡No, Enrique,
 no!' Y vuelvo a verlos....

Gustavo...(A GRITOS.) ¡Calla! ¡Calla! ¡Calla!" (31)

Por eso, diez años después, el Ramiro ya adulto, inmediatamente después
 de la terrible escena del incesto, mencionada antes, monologa sobre su
 raíz familiar:

"Ramiro....(SOLLOZANTE.) Teodora. Madre... (LA LUZ DE INTENSIDAD
 SANGRIENTA VA PALIDECIENDO HASTA HACERSE LIGERAMENTE SON-
 ROSADA, A MEDIDA QUE RAMIRO HABLA. A LAS ÚLTIMAS PALA-
 BRAS DE ESTE, SE EXTINGUE POR COMPLETO.) ¡Dios! ¡Dios!
 ¿Qué infierno! Era esto. ¡Esto! Y no puedo quererla.
 ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué, si la siento mía? No.
 Mía no. Soy su carne, pero ella no puede ser mía. Nues-
 tra carne está muerta al amor. Debe estarlo. Aunque la
 siento arder y rebelarse. ¡Dios mío, por qué nos haces

tan débiles! Has que mi carne comprenda. Mete en mi alma ese nombre, grábalo con fuego. Que no se borre jamás. ¡Madre! Madre. Madre. Estamos podridos. Podridos. (SE DEJA CAER EN LA BUTACA DONDE ESTUVO SENTADO AL PRINCIPIO DEL CUADRO.) ¿Dónde está la raíz de nuestro drama? ¿Qué parte del tronco estuvo podrido desde el comienzo? Madre, somos ramas enfermas... Ramas enfermas... Ramas enfermas.... vuestras hojas vuelan sin sentido, sin brújula...—" (32)

¿Y si esas raíces se relacionaran también con las de la tierra del autor? ¿Acaso la actitud del puertorriqueño de hoy no puede partir también de sus orígenes como pueblo? (Véase Época y situación geográfica, Primera Parte, pp. 15-39) Desde las sombras, Ramiro evoca el pasado. En tres escenas retrospectivas, el tiempo retrocede a principios del Siglo XIX hasta regresar a principios del siglo actual. En cada una de estas etapas, se enfatiza la obsesión familiar de circunscribirse en sí misma en matrimonios consanguíneos. Un sonido de bocina que recuerda una escena semejante en LOS SOLES TRUNCOS (32a) vuelve a Ramiro a la realidad.

Partiendo del psicoanálisis y de la genética, Ramiro resume la condición de los Macdonald, que a la larga es en general una actitud norteamericana, especialmente del Sur de Estados Unidos.:

"Ramiro....—Y toda esa pureza racial y americanista se ha ido ocurriendo dentro de la concha. Y de tanto amarnos a nosotros mismos hemos perdido la conciencia de lo que es el amor. Y nos odiamos dentro de la concha con la misma pasión que nos amamos. Y cuando sangre nueva se inyecta a la muestra que está podrida de egoísmos y de prejuicios, esa nueva sangre nos sirve de veneno. Y así, encerrados en nuestra podrida pureza americana los Macdonald vamos hacia la extinción total. El amor por nosotros mismos nos aniquila, y lo merecemos, querido tío." (33)

La premonición familiar parece desbordarse a un plano más amplio en que se acusa la vida norteamericana en su totalidad.

"Ramiro...—¿Por qué tiembles tú, Gustavo Macdonald? (GUSTAVO SE APOYA EN UNA MESA.) ¡Contesta! ¿Por qué tiembles? ¿Es que sientes el mismo miedo de los tuyos! Miedo, ¿comprendas?, miedo. (GUSTAVO, ACOSADO POR RAMIRO SE HA DEJADO CAER EN UNA BUTACA.) Miedo a enterrar un pasado muerto. Miedo a que el negro crezca tanto que os aplaste. Miedo a la realidad del presente que pueda matar vuestros sueños y vuestros fantasmas. Miedo a lo nuevo, a lo extraño, a la ajeno. ¡Miedo al futuro! ¡Miedo a la vida! ¡Miedo! ¡Miedo! ¡Miedo!" (33a)

Pero la evasión de Ramiro se convierte en esperanza. Con sus últimas palabras de libertad, abandona a los suyos y encuentra su verdadero rumbo, liberándose.

Se recuerda de nuevo a Unasuno en:

"Ramiro....Estamos aquí y tu estás en mis brazos, y sin embargo tú no eres tú ni yo soy yo. No conocemos esta casa. No vive nadie en ella. Ni siquiera en el mundo existe la humanidad." (35)

Y el existencialismo continúa:

"Gustavo...—Todos hemos de retorcer nuestras angustias de exprimir nuestros dolores ante las candilejas del mundo. La máscara que nos oculta ha de caer hoy o mañana... La realidad no admite la penumbra... La verdad no puede ocultarse. ¡La verdad! Es como un diablillo que salta de la subconsciencia a la conciencia. No pertenece a un hombre sino a todos los hombres... No es la verdad que afecta a una familia sino a toda una nación. El incesto simbólico del Paraíso no es sólo de Adán y Eva. La envidia de Caín no pertenece sólo a él.. Todos los actos de todos los hombres pertenecen a toda la humanidad... Dos años... Y somos los mismos... Siempre los mismos... la vida sigue su curso. Teodora hace calceta." (36)

Y continúa la rutina para los Macdonald que se quedan. Si Teodora violó la tradición de la familia, casándose con un extraño, un español, en un intento inocente de escapismo, ese matrimonio sirvió de agente catalítico que sacó a la superficie las escondidas taras familiares. Elisa, su hermana y de Gustavo, aunque estimula a Ramiro hacia su libertad, no puede lograrla ella y se refugia en una colección de maridos que la conducirán inevitablemente hacia la nada. Y Gustavo, al no casarse, condena su apellido a la extinción total, hundiéndose más y más en su enferma y morbosa actitud de siempre. En cambio en esas mismas taras familiares, es que Ramiro encuentra la terapia liberadora que le salva.

Las escenas retrospectivas se anticipan a LOS SOLES TRUNCOS, aunque aquí son verdaderas retrospectivas. (34) Tanto éstas como el flujo de conciencia, el empleo de la gasa transparente, así como el escenario simultáneo y el empleo de la iluminación como agente expresionista de lo subjetivo, son técnicas modernas de montaje que por vez primera René Marqués introduce en la dramaturgia puertorriqueña a partir de 1946. Lo acompañará en esta innovación en el ambiente, Francisco Arriví.

Se pueden señalar recursos lorquianos para crear atmósfera, como las ráfagas de viento, galopar de un caballo como símbolo de fuerza sexual y premonición de muerte. Las aotaciones prolijas que enfatizan tanto la caracterización como el montaje tienen influencia oniliana. En otras obras del autor, esto llegará a la exageración que hasta cierto punto entorpece el texto.

René Marqués empieza a usar ya en esta obra el lenguaje directo y vigoroso que luego empleará con más fuerza en LA CARRETA, EL APARTAMIENTO, etc.

2. EL HOMBRE Y SUS SUEÑOS (1948)

Aunque Ramón Marqués había escrito otras obras antes que ésta (de hecho ha condenado al canasto de los papeles entre otras, a su obra inédita LOS CONDENADOS), EL HOMBRE Y SUS SUEÑOS se ha considerado hasta ahora su primera obra dramática conocida.⁽³⁸⁾ Escrita en 1948, dos años después de su viaje a España; es publicada por la Revista Acosante de Puerto Rico en ese mismo año. Nunca ha sido representada. Puede señalarse alguna influencia de técnica y atmósfera en la obra EN EL PRINCIPIO LA NOCHE ERA SOMBRA del dramaturgo puertorriqueño Gerard Paul Marín, y la cual recibiera los mejores elogios en el Tercer Festival de Teatro Puertorriqueño de 1960.

El asunto de EL HOMBRE Y SUS SUEÑOS es el que sigue:

El Hombre, agonizante se debate en la duda de si será inmortal o no. En su agonía, desfilan junto al lecho, amigos, el Hijo, la Mujer y la Enfermera. En la alucinación final, se desdoblan de él las figuras alegóricas de tres Sombras: una Negra, otra Roja y por último una Azul, que como tres Parcas parecen esperar su final. La Sombra Negra quiere hacerle inmortal en la eternidad, que es la muerte y la religión. La Sombra Roja, en la carne, que es la perpetuación de la especie. Y la Sombra Azul, en su obra, que es el libre albedrío y la libertad individual. Tras lucha alegórica, vence la Sombra Azul. Es el problema de la libertad del Hombre para decidir su destino, escogiendo su obra.

La obra puede clasificarse como melodrama.⁽³⁹⁾ El autor la clasifica como un "esbozo intrascendente para un drama trascendental", como ya se indicó en la p.190. El título tiene implícitas dos acepciones: Los sueños de inmortalidad del Hombre o la confrontación del Hombre con su vida, en el momento de su muerte. En general es una especie de misterio con tonalidades de auto sacramental. Al proyectarse la agonía alucinante del Hombre, tal parece que en él hay una comunión consigo mismo al liberarse por su obra.

"Sombra Azul....¡Cosa en tu martirio! No te atormente la incertidumbre. ¡La verdad que tu intuiste es la única cierta!—
—El poder de la inmortalidad siempre estuvo en ti.
¡Y es tu obra la que te salvó! ¡Tu obra, donde has volado tu esencia! ¡El eco de ti mismo que los siglos llevarán a otros ecos! Lo que hay en ti de mortal morirá con los seres heráuticos que te rodean. Pero tú has estado abierto a las cosas y las cosas han sido instrumentos para tu obra. ¡Tú serás inmortal!—
Hacia el cielo, hacia la eternidad por la escala azul de tus sueños! Hombre, es tu obra la que te lleva a la inmortalidad!" (40)

Por eso los personajes no son reales y sus nombres son genéricos. Y como lo que el autor se propone es un planteamiento existencial, no hay caracterización realista. Los personajes sólo sirven de vehículo a su mensaje. Así el cambio brusco y sin transición emotiva de la Mujer, al final de la obra, no choca. Tanto ésta, como la Enfermera son símbolos de la car-

ne en contraposición a la religión y la superstición encarnados por el Sacerdote y la Criada. Esta criada que dice:

"...Mis ojos están cansados y yo soy silencio." (41)

recuerda al Ama (conciencia enigmática) de EL OTRO de Unamuno y al Viejo Criado (el destino) de EL MALENTENDIDO de Camus. Pero la Enfermera tiene algo de la Cibele, la tierra fría y a la vez acogedora, esfinge viva. Las figuras de los tres Amigos: El Filósofo, el Político y el Poeta, aparecerán luego y más ampliamente tratadas en LA MUERTE NO ENTRABA EN PALACIO, obra posterior de René Marqués.

Hay reminiscencias del HIPOLITO de Eurípides y las FEDRAS de Racine y de Unamuno, en cuanto a las relaciones de la Mujer y el Hijo del Hombre.

El antagonismo hijo-padre se explica así:

Mujer...Buscaba tus besos en los de El y nunca pude encontrarlos.
 Hijo....¿Por qué recuerdas sus besos?
 Mujer...¡Tienes celos!
 Hijo....No.
 Mujer...Celos de tu padre.
 Hijo....Galla.
 Mujer...Yo fui a El para llegar a ti.
 Hijo....¡Mientes!
 Mujer...Y tú viniste a mi por envidia.
 Hijo....¡Mientes!
 Mujer...El es demasiado grande y tú demasiado pequeño.
 Hijo....Soy su hijo.
 Mujer...Por ello tu envidia es espantosa. Sólo por ser suya me deseaste.
 Hijo....Te deseo porque sí. No hay razón especial para quererte.
 Mujer...Me quieres por lo que hay en mí de El, que tú juzgas tuyo.
 Hijo....Nada hay en ti de El.
 Mujer...Centenares de huellas. Soy su esposa.
 Hijo....Eres mi amante." (41a)

Su envidia y sus celos son una realidad mientras el padre vive, pero al morir éste, el lazo que une a los amantes, se rompe. El Hijo ya no tiene motivo psicológico alguno para continuar el antagonismo. Ahora todo lo del padre le pertenece y la obsesión termina.

"Mujer...(CON FORZAS AUMENTA EN CUYO FONDO HAY UNA NOTA DE DOLOR DESCONOCIDO.) ¡Libre! ¡Comprendes? ¡Soy libre!
 Hijo....Lo eres. (SOLLOZANDO.) Nada me une a ti puesto que El ha muerto.
 Mujer...Sí, lo supe siempre. (SOLLOZANDO.) ¡Esta es la libertad!
 (SE DEJA CAER DE RODILLAS.) (41b)

Los efectos escénicos de sonido y luces crean una atmósfera fantasmagórica, abiertamente surrealista. El uso reiterativo del color en las figuras alegóricas, será lugar común en otras obras del autor, con sentido plástico-simbólico. El efecto de la campana es recurso ascendente que enfatiza el movimiento escénico. Así también el aullido del perro, como símbolo que de veras siente la muerte del Hombre. Esto enfatiza la soledad y la incomunicación total de este ser humano con sus congéneres.

El movimiento escénico se adecúa al contenido extraño de la obra. Las anotaciones detalladas así lo prueban. El excesivo detalle técnico es propio del montaje expresionista: Espacio abierto con sólo los elementos necesarios y expresivos de la trama: Una casa sobre una alta tarima escalinada. Esto facilita plásticamente el estilo de la obra. Este tipo de movimiento escénico, el autor lo desarrollará luego más ampliamente en sus obras *LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO*, *CARNAVAL AFUERA*, *CARNAVAL ADENTRO*, etc.

3. *PALM SUNDAY* (Domingo de Ramos) (1949)

Esta obra nunca ha sido publicada. Utilizo para su estudio una copia mimeografiada. (41c) Gira alrededor de

Los sangrientos acontecimientos ocurridos en una manifestación nacionalista puertorriqueña, llevada a cabo un Domingo de Ramos en la ciudad de Ponce, el 21 de marzo de 1937. (41d). Aunque los hechos son históricos, el autor utiliza personajes y situaciones imaginarios que le dan un sentido transcendental a la obra: un matrimonio 'misto' entre una puertorriqueña y un norteamericano de Maryland. El conflicto entre el deber familiar y la presión política ha deteriorado el carácter del padre que es el Comisionado de Policía. Cuando ordena que la policía dispare contra los pacíficos manifestantes, no sabe que con esto provocará también la muerte de su hijo de 16 años.

Escrita en 1949, cuando el autor estudiaba Dramaturgia en la Universidad de Columbia en Nueva York, viene a ser su tercera obra. Y con ésta es en verdad que inicia su preocupación por los problemas de su tierra. A partir de entonces toda su obra se dirigirá hacia ese aspecto, aunque trascendiendo los límites locales.

PALM SUNDAY fue escrita en inglés totalmente, con el objeto de discutirse en clase, ya que sus condiscípulos no sabían español. En 1953, Marqués la revisa, traduciendo al español una corta escena y añadiendo otra en la cual se hablan ambos idiomas. Piensa en el público bilingüe de San Juan. Pero sólo en parte, porque el programa de la representación es íntegramente en inglés. Todas las escenas en que participa algún personaje norteamericano, se hablan en inglés. No obstante deja diálogos en inglés también, entre la madre y el hijo que bien podrían conducirse en español, ya que ambos son puertorriqueños, (42) aun más, cuando algunas veces hablan español entre ellos y considerando la ideosincronía nacionalista del hijo.

En esa forma bilingüe el drama sube a escena en el Teatro Tapia de

San Juan en 1956, bajo la dirección del propio autor y por Teatro Nuestro. Entre los actores: Ana Mariani, Julio Torres Soto, Joaquín Rodríguez, James Tathburn, Philip Crankshaw, etc. Escenografía de Fred Gjessing y sonidos de Maurice Wolf. Pero antes de llegar al momento mismo del estreno, ocurren una serie de hechos interesantes.

En ese mismo año, Catherine Randolph, entonces directora del "Little Theatre of Puerto Rico", agrupación de la cual se habló en la Primer Parte, p. 77, desea montar la obra. Pero la Junta de Directores de esa agrupación la rechaza, pese a la recomendación favorable del Comité de Lecturas, y cuando ya se habían hecho copias mimeografiadas de la obra.⁽⁴³⁾ El autor entonces decide realizar él mismo la producción bajo los auspicios de Teatro Nuestro.

En el programa de la representación, René Marqués dice:

"Well, in a society of rational human beings hysterics, in the long run, do not prevail. Teatro Nuestro finally overcame the boycott. We found the cast, the set designer, the technicians and the money. Furthermore, the historical attitude of some gave this innocuous play a publicity none of us had expected. But, most important of all, the experience dealing with the 'affaire' gave the author absolute certainty that he had been right all the time about the American colonial protagonist of his own play: John Winfield. Not only that, unfortunately. The experience made the playwright realise that the John Winfields were not exclusive phenomena of 1937 colonial Puerto Rico, as he thought they were when he first wrote the play. Many of them we are still likely to encounter every day in the streets of Old San Juan. So, the play may be called many things by the anti-democratic and the bigoted. But there is one thing it can not be called: dated." (44)

Y si fue cierta esa situación, sin embargo, no hubo hasta donde yo sepa censura oficial alguna en contra de la representación. Y como se indicó arriba, cuatro norteamericanos participaron en la producción, a pesar del tema de la obra. La historia y el temor puede que partieran más de parte de algunas secciones locales capitalinas, tanto puertorriqueñas como norteamericanas. (44a)

Puede decirse que PALM SUNDAY es una tragedia moderna.⁽⁴⁵⁾ Como un "well made play" (obra bien hecha)⁽⁴⁶⁾ que corresponde a una obra escrita para un curso de dramaturgia en el que se siguen ciertas reglas de supuesto andamiaje de construcción dramática, el autor la llama simplemente "obra en dos actos". No obstante, en ella se rebasa la rigidez técnica y se adelanta a los resortes dramáticos que utilizará en varias de sus obras posteriores. El desarrollo es conciso, sintético y compacto. Nada sobra ni falta. Sin embargo, esa desmedida le da cierto ropaje de dignidad y tensión emotiva, que difícilmente podrá lograr luego, sin recurrir a otros atenuados.

El aspecto político se subordina al conflicto emocional de las relaciones de familia. Si en obras posteriores, se ve el aspecto político desde

el punto de vista nacionalista, aquí, por lo menos en parte, se ubica desde el punto de vista del conquistador. Lástima que no se ahonde más en ello. Se puede decir que *LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO*, es secuela perfeccionada y aumentada de esta obra. Y como en ésta, en *PAIN SUNDAY* tampoco se menciona el país donde ocurre la acción, en un intento por universalizarla.

Para contrastar el carácter de deterioro de John Winfield, se presenta a otro tipo de norteamericano: Henry Martin. Este abogado, mira todos los ángulos y asume una actitud neutral, sin prejuicios. Pero esa actitud le impide actuar y no acusa abiertamente la injusticia, consumándose así los hechos.

Se establece la tensa atmósfera en que las ideas políticas y los conflictos sentimentales confluyen en el diario vivir de la familia. El hijo simpatiza con el movimiento nacionalista y la madre trata de disuadirlo. Aunque lo comprende, teme la violencia.

"Alberto....What's wrong with the Nationalists? They're not monsters. They just want Independence, that's all.

Mercedes....No son, that's not all. Their leader is a dangerous man. He preaches hatred and violence.

Alberto....Nobody would listen if there were no reason for hatred and violence. He's the result, not the cause, you know that." (47)

Con un hermoso recuerdo de la niñez, Alberto Winfield trata de recuperar el afecto y la comprensión del padre.

"Alberto.....And that's true. I remember when I was a little kid... you know so many things... you understood everything so well. Remember the day I caught the 'Bien te Vee'? I wanted to put it in a cage. I thought it would like the cage... it was a beautiful cage--and big. But you said, 'Let's see if he likes it. Put him in the cage, but leave the door open. Give him a chance to choose.' I did. The bird flew away. I cried, but you said, 'Don't be sorry. You did the right thing. All creatures choose freedom when they are given a choice.' That was a long time ago. Before you...

John.....Albert...

Albert.....Why is it you hate the things you used to love, father? Why do you hate these things in me?

John.....I don't hate anything about you, Albert. You are just misguided. You are using your good intentions to justify a wrong cause.

Albert.....And who has decided it is the wrong cause? You?" (48)

Pero la evocación no conmueve al padre. El obsesivo fanatismo creado por el puesto que ocupa, no le permite ver con claridad. John Winfield resulta algo incompleto, ya que es de una sola faceta y se ignoran muchas de sus motivaciones. Lo mismo ocurre con Mercedes. Tanto ella como Alberto, son personajes-estímulo para John, quien en reacción a esto, cumple su trayectoria a cabalidad.

La impresionante escena final cuando la bandera cae frente al balcón, al fondo, es antecedente directo de otra escena semejante en *MARIANA O EL ALBA*, (48a) última obra del autor. Esa escena final, de patético dramatismo, se desdobra desde el interior de la sala hacia el exterior. Alberto, que ha entrado en ese momento, contempla la calle desde el balcón. Pide a la madre que toque al piano el himno *La Borinqueña*, mientras se acerca el desfile. Se oye de pronto la descarga de ametralladoras y Winfield retira a Alberto del balcón, cerrando la puerta, pero éste vuelve a abrirla:

"Alberto....They are killing them! They're killing us! (THE FIRE CEASES. ALBERTO PUSHES JOHN AWAY AND OPENS THE DOOR. LOOKS INTO THE STREET.) ¡No! ¡No! ¡Virgen Santa! ¡Mamá.... mamá! (MERCEDÉS GOES TO HIM. ALTHOUGH PART OF THE BAND HAS BEEN KILLED OR WOUNDED, THE MUSIC GOES ON, WEAKER AND OUT OF TUNE. CRIES OF PAIN ARE HEARD.) ¡Míralos! ¡Se están muriendo! (HIDING HIS FACE IN HIS MOTHER'S SHOULDER.) ¡Yo también quiero morir!

Mercedes..(CRYING.) No digas eso, mi amor, no digas eso.

Alberto...(VIOLENTLY TURNING TO HIS FATHER.) You did this! This is the chance you give people! All right! I'll take the chance with them! (GOES ONTO BALCONY.) ¡Viva Puerto Rico libre! Mueran los Yanquis! (MACHINE GUN FIRE ANSWERS HIM.)

Mercedes...¡Alberto! ¡Alberto!

John.....Come in, son! Come back! (THEY TRY TO DRAG HIM INSIDE.)

Alberto....(STROGGOLING FURIOUSLY.) ¡Manuel! ¡Manuel! They've killed Manuel! Let me go! The flag is down! Let me go! (HEARS HIMSELF AND RUSHES OUT RIGHT.)" (49)

Se escucha la voz de Alberto, portando ahora la bandera. Y al pasar flotando frente al balcón al fondo, suenan de nuevo las ametralladoras y cae la bandera. Los padres han contemplado la escena, paralizados de terror. John Winfield logra moverse al fin y sale. Mientras los gritos de dolor se convierten en un melancólico susurro que acompaña una música religiosa de ocasión, John Winfield entra, trayendo en sus brazos, el cuerpo inerte de su hijo, quien por fin se ha encontrado a sí mismo.

Según Margot Arce de Vásquez, refiriéndose a *PALM SUNDAY*;

"—René Marqués has not written a historical drama; he has imaginatively transposed the substance of history, and has been more penetrating, more perceptive than the historian in finding the heart of the event; above all, in searching for its real human significance. As in his other works, he reveals a preoccupation with the moral and cultural problems which are engendered in a colony by the clash of two different cultures.

—It is not a drama of collective action. It deals with the intimate and tragic conflict within a 'mixed' family; the drama of a character broken under political and social pressures.

—In *PALM SUNDAY*, we witness the increasing blindness and disorder which are the tragic consequences of hate. From the first scene, the play unfolds in a tense and dramatic atmosphere, in a crescendo of speeches and situations that lay bare confusion and

agony of soul. The final scene, the Massacre itself, with its aura of heroism, is unforgettable—~~as~~ a tragedy as Aristotle defined it: the purification of our passions by terror and compassion." (49a)

Seis años después de escrita PAIN SUNDAY, el autor escribe el cuento LA MUERTE (49b) que viene a ser una especie de secuela de la obra dramática. En él se desenvuelven los acontecimientos ocurridos en la calle, fuera de la sala de los Winfield, a quienes no se les menciona, desde luego. Con el epígrafe existencial de Heidegger:

"No hay sólo un ser para la muerte, si no una libertad para la muerte." (49c)

el protagonista, el Hombre, no el de EL HOMBRE Y SUS SUEÑOS, sino el hombre corriente sin obra alguna que ofrecen en la hora de su muerte, y aplastado por la modorra de cada día; deambulando un Domingo de Ramos por las viejas calles coloniales. Monologa con

"la vida que era sólo un preludio de la muerte." (49d)

El encuentro con la manifestación revolucionaria aplastada por las armas mortíferas de la policía, es el momento de la revelación; el encuentro consigo mismo. Si no se podía evitar la muerte, había que salvar la existencia para poder aceptarla. La

"libertad de actuar, para dar un sentido a la existencia." (49e)

es la razón de ser de cada hombre. De simple expectador

"libre para escoger su propio destino." (49f)

el Hombre corre a levantar la bandera que el adolescente moribundo trata de mantener en alto. Ni la bandera, ni la patria, ni la revolución, ni su vida inútil tenían significado alguno,

"era el acto de actuar lo que le salvaba." (49g)

frente a la ráfaga de balas que le enfrentan a la muerte, en su forma existencial de escogerla.

4. LA CARRETA (1952)

Se puede decir que es con LA CARRETA, escrita en 1952, que en verdad se da a conocer René Marqués como dramaturgo, tanto dentro como fuera del País. El autor dedica la obra a Margot Arce de Vázquez y la denomina: "tres estampas horricuas de la época actual". La primera, el Campo, la segunda, el Arrabal y la tercera, la Metrópolis. A pesar de que en el Asomante # 1, de 1957, p. 100, se dice que la primera publicación de esta obra fue en 1954, en INDICES DE ASOMANTE (1945-1959), no se menciona dicha publicación. Tampoco

co la de 1953, que según el autor indica en su CURRÍCULUM VITAE, p. 3, publicara Asomante con un sobretiro. En cambio ya para 1951, había aparecido la primera estampa en esa misma revista⁽⁵⁰⁾ y las dos últimas en 1952⁽⁵¹⁾ y éstas sí se mencionan en ese INDICE.^(51a)

Otras publicaciones de la misma obra: En Aguilar, Madrid-España, 1959. (Incluye escenas de LA CARRETA en LAS MEJORES ESCENAS DEL TEATRO ESPAÑOL E HISPANOAMERICANO, DESDE SUS ORIGENES HASTA LA EPOCA ACTUAL - antología de Antonio Espina.); Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, en 1961; Editorial Orgis, Praga en 1964 con el título de KARA; Librería Cultural, San Juan, Puerto Rico en 1961, 1963 y 1967.

La obra se ha traducido a los siguientes idiomas: al checo como KARA en 1966; al inglés como THE OXCART en 1967 (esta traducción ha sido solicitada por "The Dramatic Publishing Co., de Chicago, para su publicación); al sueco en proceso de traducción para un futuro estreno en Estocolmo por el teatro Arlequin Teaterforlag.^(51b)

La obra fue estrenada primeramente en Nueva York en 1953 por el Nuevo Círculo Dramático en el St. Sebastián Auditorium y dirigida por Roberto Rodríguez, puertorriqueño. Ese mismo año subió a escena en San Juan en el Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño, dirigida por Angel F. Rivera con las actrices Myrna Vásquez y Lucy Boscano. Consecutivamente ha sido presentada por Teatro Nuestro en 1954 en el Teatro Tapia de San Juan y en el Teatro Aloásar de Caguas, con el mismo elenco y el mismo director. En 1954 y 1955 el Nuevo Círculo Dramático, vuelve a presentarla en el Hunt's Point Palace de Nueva York y en 1958, el Teatro Nacional Español la presenta en el teatro María Guerrero de Madrid con la actriz argentina, Pepita Serrador. Es la primera obra de un autor hispanoamericano montada allí. También la produce Radio Nacional de Madrid para esa misma fecha. En la actualidad se estudia en las Universidades de Puerto Rico, México y Rutgers de New Brunswick y California (recinto de Irvine), E. U.⁽⁵²⁾

En su representación en Madrid, LA CARRETA es mutilada por la censura, hecho comentado por el autor:

"El Teatro Nacional María Guerrero de Madrid estrenó en 1958 mi obra LA CARRETA. El entonces director de dicho teatro, don Claudio de la Torre, quien eligió el drama para el repertorio de ese año, me informó que la censura española había aprobado la obra. En mi ingenuidad—toda vez que en Puerto Rico, a pesar de su condición de colonia, no existe censura oficial local que afecte la obra de creación dramática o literaria—caí en la trampa. Téngase presente que no atribuyo la trampa a don Claudio de la Torre, hombre de teatro íntegro, sino, reitero, a mi personal ignorancia respecto al intríngulis del quehacer teatral en la España de hace ocho años. Asistí al estreno en Madrid y sólo entonces comprendí que la 'aprobación' de LA CARRETA por la censura oficial significaba la mutilación despiadada del drama (algo que, de saberlo el autor por anticipado, habría resultado en su rotunda negativa a que se estrenase la obra en España). No sólo se mutiló el texto por motivos morales y políticos, sino por otros extra-teatrales que aun para este autor resultan poco menos que incomprensibles.

Se eliminó por ejemplo, un importante personaje niño de alrededor de nueve o diez años en el segundo acto porque se alegaba que niños menores de determinada edad no podían trabajar en las tablas. (¿Cómo conciliar este arbitrario reglamento con los supuestos niños precoces o 'prodigios' que se han explotado a saciedad en medicos películas españolas de los últimos diez o doce años? Misterio.)

Se eliminó también un personaje adulto del tercer acto y se hicieron cortes adicionales, no ya aparentemente por motivos morales, religiosos o políticos, sino porque en Madrid dejaba para esa fecha de operar la transportación nocturna normal (metro, etc.) a determinada hora y la obra resultaba demasiado larga para los espectadores que no tuviesen automóvil o coche propio." (52a)

El Instituto de Cultura Puertorriqueña presenta LA CARRERA en su Cuarto Festival de Teatro Puertorriqueño en el Teatro Tapia en 1961, esta vez dirigida por Alberto Zayas, con las mismas actrices de su estreno en San Juan, mencionadas en la p.208; con música de Amury Veray y escenografía de Lorenzo Romar y cartel de Eduardo Vera. También trabajan los actores Jacobo Morales, Norma Candal, Iris Martínez, Luz Odilia Font y los niños Jorgito Font y Víctor Manuel Hernández. Angelina Norfi y Luis Vera que habían trabajado en el estreno en el Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño, también participan en este Festival. (Para ese mismo Festival, fue invitada a dirigirla, ya que su anterior director, Angel F. Rivera, tenía que ausentarse del País. No pudo hacerlo porque ya había aceptado dirigir SOL 13, INTERIOR de Luis Rafael Sánchez, para el mismo.) Posterior a ese Festival se hizo otra temporada en el mismo teatro y en el mismo año con el mismo elenco.

En 1966 se estrena en la Universidad de Buffalo. Y en una versión en inglés traducida por Charles R. Pilditch fue presentada por George P. Edgard en el Greenwich News Theatre de Nueva York en 1966-1967 en temporada del 10 de diciembre de 1966 hasta el 12 de marzo de 1967. Director: Lloyd Richards y escenógrafo Douglas Schmalz y vestuario de Joseph Anzalis. Entre los actores puertorriqueños volvió a interpretar el papel principal, Lucy Bocca-
na, secundada por Myriam Colón y José Ocasio. En agosto de ese mismo año y por quince días, se monta de nuevo la misma versión en inglés, en Nueva York al estilo Teatro Rodante, al aire libre. En 1966 se estrena en versión checa en el Teatro Most de Praga. En junio de 1967 se produce en lecturas dramatizadas en el Migrant Theater de Berkeley, California, bajo la dirección de Joanne Syrak, en inglés. Y el Entertainment Associates, Inc. la produce en ese mismo mes y año en el Teatro Tapia de San Juan en español en 16 funciones. El primer acto de este drama, como unidad dramática en un acto, lo presenta el grupo teatral El Comf, en tournée por distintos pueblos de Puerto Rico, en 1967 y auspiciado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Dos productores de cine norteamericano están en conversaciones con el autor para la producción de LA CARRERA como película de habla inglesa. (52b)

El asunto de LA CARRETA gira alrededor de:

Una familia de campesinos puertorriqueños que después de perder el último terreno que les quedaba, y completamente desamparados, decide irse a la ciudad de San Juan, capital de Puerto Rico. Van en busca de una vida mejor. Pero en ésta, les va peor. Rotas las amarras con la vida digna y limpia del campo, empiezan a contaminarse con el ambiente, degradándose moralmente. Cuando ya no pueden soportarlo más, se evaden a la ciudad de Nueva York, creyendo encontrar allí su verdadero destino. En ese suelo extraño, aunque remedian su situación materialmente, espiritualmente, la vida les es aun más adversa. Ya al borde de la degradación total y ante la muerte del hijo mayor, la madre y la hija deciden regresar a la Isla y volver de nuevo al campo, a la tierra, a sus raíces.

Muchos de los problemas planteados en LA CARRETA se han rebasado en la realidad y tal vez eso podría convertirla en "pasé". Desde su estreno hace cerca de dos décadas, y luego en sus reiterativas representaciones hasta el presente, no ha dejado de atraer a un gran número de público. Lo que puede implicar que en el drama se redimen los valores eternos necesarios para salvarla como obra de arte. Con un enfoque actualísimo del viejo tema de "alabanza de aldea y menosprecio de corte", se le puede considerar como un melodrama. (53)

Con posibles antecedentes en las obras TIEMPO MUERTE y EL CLAMOR DE LOS SURCOS del puertorriqueño Manuel Méndez Ballester y EL DESMONTE de Gonzalo Arcoche del Toro, también puertorriqueño, LA CARRETA es sin embargo la primera obra del Teatro Puertorriqueño que introduce el diálogo fuerte, recio y directo, sin eufemismos, con un naturalismo descarnado que no abandona sin embargo, lo poético.

El autor explica la génesis de su obra en los siguientes términos:

"Mientras un grupo de cineastas filmábamos en 1951 y en las montañas de Puerto Rico, la película UVA VOZ EN LA MONTAÑA, (53a) conocí a los principales actores de LA CARRETA. Con ellos conviví durante tres meses. No era, desde luego, mi primer contacto íntimo con el campesino puertorriqueño. Como nieto de agricultores—y agrónomo, además—la tierra y su habitante habían sido siempre experiencia entrañable de mi vida.

Por otro lado, cuatro años de estancia en la capital me había permitido observar la agonía del campesino adaptándose a las condiciones del arrabal sanjuanero. Y mis estudios en la Universidad de Columbia, me dieron la oportunidad de captar el trágico conflicto de ese mismo puertorriqueño cuando, incansable en su patética peregrinación por una vida material más desahogada, emigraba a la metrópolis neoyorkina.

Tenía, pues, de primera mano, el material que habría de constituir las tres etapas dramáticas de la familia del emigrante: el campo borincano, el arrabal sanjuanero y la metrópolis neoyorkina." (54)

Para esa misma fecha más o menos, escuché de labios del propio autor, sus experiencias entre esos jibaros (Véase Nota # de la Primera Parte) de la montaña y cómo le había impresionado su hablar metafórico. Recuerdo que mencionó una similitud que le escuché a uno de ellos: "temblar como una vara



LA CARRETA de René Marqués.
Cuarto Festival 1961
Dirección: Alberto Zayas
Escenografía: Lorenzo Homar.



Primer acto de LA CARRETA
de René Marqués
en su primera representación
en el Testro Experimental del Ateneo
Por torriqueño.

verde". Esta frase la empleará luego el autor en el personaje de Doña Gabriela, cuando al referirse al quejido del mar, dice:

"Doña Gabriela...Ca vah que pienso en aquellah nocheh tiemblo como vara verde." (55)

Es extraordinaria la forma como el autor crea el "mood" (55a) no sólo con el diálogo mismo por el modo de hablar del campesino, sino también con algunas anotaciones, que aunque parecen estar de más, le dan gran fuerza dramática a la acción:

"(ENTRA CHAGUITO CON EL CACHARRO⁽⁵⁶⁾ DE CAFE POR LA IZQUIERDA. SE SIENTA. NOTA QUE EL AMBIENTE HA CAMBIADO. DURANTE SU AUSENCIA, A LA EVOCACION DEL ABUELO ALGO IMPALPABLE, COMO UNA SOMERA DE NOSTALGIA, UN INDEFINIDO TERROR AL FUTURO, UNA CONCIENCIA DE LA INCERTIDUMBRE DEL PRESENTE, SE HA APODERADO DE LOS PERSONAJES. HABLAN PAUSADAMENTE, SORBIENDO EL CAFE, SABOREANDO EN CADA TRAGO ALGO DEL PASADO QUE SE LES ESCAPA.)

Chaguito....¡Qué callso ehtá ehto! Pasee que ehtamoh valando a un muerto. Don Chago...El tiempo que murí era lindo, miijo." (57)

Pero también el análisis directo que el autor hace, si bien acertado en cuanto a la novela, aquí le resta vida propia a los personajes. Desde luego que es un intento de puntualizar aún más para el actor, la intención de la obra, y para el director desde el punto de vista de la producción.

"(EL 'TEMPO' Y LA ATMOSFERA DE ESTA ESTAMPA CONTRASTA RUDAMENTE CON LA ANTERIOR. NO ES TANPO LA VIDA DEL ARRABAL VISTA POR EL ESPECTADOR SI NO SENTIDA POR EL CAMPESINO AUN INADAPTADO, COMO UN VERTIGO CUYA CAUSA EL DESCONOCE Y CONTRA LA CUAL NO SABE COMO LUCHAR.)" (58)

Don Chago es símbolo del pasado. Sirve para establecer una comparación entre las dos épocas y anticipa, además, el futuro. Aunque aparente figura episódica, ya que sólo aparece en la Estampa Primera, no dejará de estar presente como estímulo en toda la obra. Es impresionante el sonido de la carreta, así como la voz del boyero^(58a) arreando a los bueyes según se aleja, llevándose a la familia. Todo de fondo a las hermosas palabras del abuelo:

"Germana.....(RECOGIENDO SUS TEREQUES, LA LATA^(58b) DE GAS, LA LEÑA, ETC.) ¿Cómo uhté va vivíl en esa cueva? (SALE POR LA IZQUIERDA. SU VOZ SIGUE OYENDOSE AFUERA SIN INTERRUPCION.) Naidé pué vivíl en una cueva. Mire, hombre, víyase por lo menoh a casa de Don Tello. A lo mejol lo dejan dormil en el rancho.

Don Chago...(SALLEND.) ¡Pa qué? Cuando loh sombrah noh patean entevía quea la tierra pa dejarse querel." (59)

En la Estampa II se menciona la muerte de D. Chago muy a la ligera y dentro de un parlamento motivado por los sucesos ocurridos a Juanita y a Chaguito.^(59a) Y en la Estampa III, cuando se recibe en Nueva York la carta de Tomás, el otro hijo de don Chago ofreciendo las tierras,^(59b) no se recuerda la crueldad de este hijo, dejando morir al padre en una cueva. Es extraño que ni Doña Gabriela ni Juanita, le reprochen nada. Es extraño tam-

bien, ese cambio de Tomás respecto a la familia. Ahora quiere ayudarlos; antes no lo hizo. Tal vez se deba a que los considera ahora importantes, por estar en Nueva York. Esto es sintomático de muchos puertorriqueños.

Se plantea la filosofía existencial en las voces del pueblo como resultado de las experiencias amargas de los personajes. Porque si bien muchos puertorriqueños en parecidas circunstancias, al emigrar a la Metrópolis, han podido adaptarse al ambiente, éstos son los verdaderamente desarraigados, sin ningún conflicto interior de identidad. Son verdaderos emigrantes. Por lo tanto ya dejan de ser puertorriqueños. El caso de LA CARRETA que es distinto, le ocurre a cientos de puertorriqueños que ya sea en su propia tierra o en Estados Unidos, se encuentran atrapados angustiosamente entre las dos culturas. Y agobiados por los problemas económicos y sociales, han desarrollado una personalidad enajenada, como la planteada en esta obra. No pueden ser en verdad emigrantes. (60)

"Doña Gabriela....¿Y por qué será eso, Luis? ¿Por qué será? Está bien que a una le pase algo y que diga: 'Jégase la voluntad de Diéh', Y que otra vez le pase algo y vuelva a decir: 'Que sea lo que Diéh quiera.' Pero Diéh no pueh ahtar siempre queriendo lo malo. No pueh ser su voluntad herirnoh siempre en lo que máh noh duele. Porque entonseh Diéh sería malo. Y Diéh no pueh ser malo, Luis. Diéh no pueh ser malo.

Luis.....Si El no eh malo, hay arguien malo. Hay algo malo. Y no poemoh ver esa cosa. No poemoh tajeala y matarla." (61)

Y la estampa termina con un arranque escapatorio de Luis:

"Luis....(EN GRITO DE ANGSTIA.) ¡Vieja, vámonoh de aquí! (VA A ELLA Y LA SACUDE POR LOS HOMBROS.) ¡Vámonoh! No se ponga a resar. Grite, diga algo. ¡Pégumeh! Mándeme a jaser lo que quiera, pero no se quee asina tan callá, pensando en Diéh. Vamoh a jaser algo. Vamoh a sacudirnoh ehta mardisión de ensima. Vámonoh de aquí. Lejoh. ¡Dígame que ehtamoh vivoh que entoavía poemos luchar!" (61a)

Luis, el hijo mayor no es en verdad hijo de doña Gabriela, quien por todos los medios le oculta el hecho. Por insistencia de él, es que la familia emigra del campo. Mucha de su caracterización se hace a través de las opiniones de los demás. Encarna una posición de la nueva generación puertorriqueña, del momento de transición de una economía agrícola a una supuestamente industrial. Es producto de la nueva teoría del gobierno. Su obsesión son las máquinas y en esa obsesión está el anticipo que lo conducirá a la muerte y al encuentro consigo mismo: la matriz protectora de la madre.

"Luis...¡Y el ruido en la fábrica! ¡El horno! ¿Únté sabe lo que eh esa pausa enorme con hambre de cosas que uhté no pueh ni adivinar? Como el mar. Solo que mejor... e peor. Eh una sara-villa. Eh un misterio que uno no entiende. Pero algún día sabré... Tengo que saberlo." (62)

En el arrabal aparecen dos personajes, uno de los cuales, Matilde, la prostituta, con ser un tipo, tiene algunos destellos de carácter. Muchas de las cosas que dice son traídas por los pelos, sin motivación alguna, como si fuera un recurso del autor para presentar un cuadro más completo del ambiente en esa sola estampa. Doña Isa, el otro personaje, que es una especie de Yerma, es ya un carácter en la breve escena en que aparece sintetizada.

Chaguito, hijo menor de doña Gabriela, con su familia para protegerlo, se degenera en el arrabal. Lito, huérfano, hijo de ese arrabal, se conserva puro como la Flor del Fango. ¿Por qué ocurre esto? Es un hecho que el factor ambiente no lo es todo. Las malas palabras así como la violencia de Chaguito, desde la primera Estampa en el campo, contradice lo que por lo general se cree son las relaciones de familia entre campesinos. Esto le resta lógica evolutiva a la degradación de la familia que debe ocurrir en la Segunda Estampa en el Arrabal y no en la vida sana del campo. Claro que si el autor tomó la materia prima de la obra de sus observaciones documentales, según lo indica en la p. 210, puede que esta familia agobiada por las presiones económicas, ya estuviera en vías de degradarse desde antes. El autor pierde de vista a este interesante personaje infantil a partir de la Estampa del Arrabal, cuando lo cogen preso. En cambio se regodea en otros tipos locales de ese ambiente y luego en los de la Metrópolis.

En ésta última, aparece otro personaje episódico: Paco. Otro puertorriqueño emigrante, escritor frustrado, ahora locutor de radio y que le recuerda a Juanita a Miguel, el pretendiente campesino. En tal forma, que cuando ella lo invita, lo lleva a la casa de doña Gabriela, es decir al hogar que se conserva puro y no a su cuarto de huéspedes donde ahora vive, lejos de su madre. Lidia, la vecina de doña Gabriela, aunque más caracterizada, es otro recurso para ambientar la vida de los emigrantes en esa ciudad.

Según Carlos Solórzano, el Teatro Nacional induce a los personajes a buscarse y en este drama rural, que es un tránsito doloroso hacia el progreso material, los personajes buscan una vida para la cual no están preparados. En esos ámbitos sus valores ancestrales quedan agobiados y en el regreso encuentran todas las razones para seguir viviendo.⁽⁶³⁾

Los parlamentos finales de la obra son un hermoso ejemplo de confrontación, de encuentro con la personalidad:

"Doña Gabriela...—Miije eh feliz ahora. La tierra donde nací serí pa siempre la madre que lo haga dormir sin trabajoh ni doloreh. ¡La mardisión de la tierra! La tierra es sagrá. La tierra se abandona. Hay que volver a lo que dejamos pa que no nos persiga más la mardisión de la tierra. Yo me vuelvo con miije a la tierra deonde salimoh. Y hundiré mis manch en la tierra colorá de mi barrio como lah humda el abuelo pa sembrar lah semillah. Y mih manch volverán a ser

- fuerteh. Y volveré a clar mi casa a pacholi^(63a) y yerbabuena
Y habrá tierra afuera. Cuatro cuerdah a mediah. ¡Manque
no sean máh! Eh tierra buena. Eh tierra que da vía. Cua-
tro cuerdah sólo. ¡Manque no sean nuehtrah!
- Juanita:.....Y serán nuehtrah. ¡Serán suyah, mamá! Porque yo también
me vuelvo con uhé a mi barrio.
- Da. Gabriela....(COMO DESPERTANDO DE UN SUEÑO, SUAVEMENTE) ¿Tú? ¿Tú tam-
bién? Pero tú desíah que ahora la carreta de tu vía la di-
bah a guiar pa onde tú quisierah.
- Juanita.....¡Por eso, mamá, por eso! Porque la guío pa donde yo qui-
ero. Y llegaremoh al barrio anteh de que Miguel venda esah
cuerdah. Y si eh verdá que Miguel me quiere, seré su mujer
y la tierra será nuehtra. Y salvaremoh a Miguel de venir
a buscar el mihterio que mató a mi hermano. Y salvaremoh
a Chaguito. Porque no eh cosa de volver a la tierra pa vi-
vir como muertoh. Ahora sabemoh que el mundo no cambia
por sí mismo. Que somoh nosotroh loh que cambiamoh al mun-
do. Y vamoh a ayudar a cambiarlo. Vamoh a dir como gente
con dignidá, como desía el abuelo. Con la cabeza muy alta.
Sabiedo que tóh los síjoh de Díh somoh igualeh. Y misí-
joh aprenderán cosas que yo no aprendí, cosas que no enseñan
en la ehuela. ¡Así volveremoh a l barrio! ¡Uhé y yo, ma-
má, firmeh como asuboh (63b) sobre la tierra nuehtra, y
Luis dehoansando en ella!
- Da. Gabriela....Sí, así como tú disah. Como asuboh. Firmeh como asuboh.
(LA VOZ EMPIEZA A QUEBRARSE.) ¡Como asuboh que lah máqui-
nah no puéan jamáh talar!" (64)

En LA CARRETA no se utilizan recursos lumínicos que expresen el interior subjetivo de los personajes. La iluminación es convencional. Se ha querido adecuar la fuerza de la trama con el naturalismo de la escena. Sin embargo, no ha podido el autor, prescindir de los efectos mágicos del sonido, como lo es el recurso de la carreta que se aleja, como el paso del tiempo que inexorablemente ha de cambiar; el paso de lo desconocido. Así también la música bucólica, la voz del carretero, el avión que pasa, el sonido del mar amenazante, etc. En manos del director está que llegue así al público, sin adulterarse.

La presencia del mar (Océano Atlántico por el Norte y el Mar Caribe por el Sur) golpeando constantemente la Isla, es una constante en la obra de René. Ya a los veintiocho años de edad, en su poema ESE MAR,⁽⁶⁵⁾ dice:

"¡Esas aguas que aprietan mi tierra!
¡Cómo muerda mi carne la visión marinara!
Dadme lansas de estrellas
que le rompan el vidrio ondulante
a ese mar sin riberas...." (66)

—ese mar cuyas aguas inquietas me matan...
¡Asesino! ¡Asesino implacable!
Cuando beba mi carne,
que le mate en venganza mi hermano,
el que vive mordiendo la tierra." (67)

Y en el cuento EL NIEDO, (premio de cuento del Ateneo Puertorriqueño en 1948)⁽⁶⁸⁾ la incertidumbre de vivir hace que el protagonista desplace y derrame su absoluta soledad sobre su tierra, identificándose con ella. La personificación del

mar, se convierte en proyección terapéutica:

"En vez de identificarse con la suerte de su patria, identificaba ésta con su propia suerte. Veía la isla lanzada allí, entre el Atlántico y el Caribe, sin conciencia alguna de su existencia durante siglos. Luego, la invasión y colonización española, como un latigazo en el alma dormida de la isla. El acumbro del despertar. La urgencia para incorporarse a un mundo ajeno. El desconcierto. '¿Qué quieren de mí?'—preguntaría ella. Luego, un nuevo latigazo a su vida: la otra invasión. Y él comprendía la angustia de la isla lanzando de nuevo la interrogación: '¿Qué quieren de mí?'—Sí, ¿qué querían de ella? ¿Con qué derecho erigían? ¿No era suficiente la angustia de ser isla, de su soledad, de la incomprensión de dos océanos que aprisionaban sus horizontes?" (69)

También Pirulo en su novela *LA VISPERA DEL HOMBRE* (1959) en la confrontación final consigo mismo, en el momento decisivo ante la vida y la muerte, tiene el encuentro único con el agua:

"El mar que amaba Félix le brindaba allí el fin sin solución. El mar cómplice que le ofreciera a Lita en la bandeja tersa de la poza y que excitara la fuerza misteriosa en él. El asesino mar que le empujara torpemente a la posible destrucción de Raúl. El mar bueno y pródigo de los pescadores. El mar juguetón y riente de los bañistas. El mar macho y rebelde que luchara fieramente contra el soberbio Abreu como antes había luchado contra la odiosa de un pirata de nombre Cofresi. El mar en celo salvaje que apartaba la lala del resto del mundo para a solas mirarla, y acariciarla, y ultrajarla, y protegerla, y torturarla, y otra vez besarla. Muchos mares distintos y un sólo mar verdadero, bajo cuyos mil y un rostros no lograba ocultarse del todo una entraña única, inmutable: la muerte." (70)

Hay un personaje que nunca aparece en escena: Miguel, el campesino enamorado de Juanita. Tiene el mismo poder mágico de los sonidos y es encarnación de la tierra lejana. Así lo es la carreta de juguete que él le envía de regalo a Juanita y que sirve de enlace entre las dos últimas estampas.

Y Juanita, la muchacha de campo a quien físicamente el rodar de un ámbito a otro, la convierte en mujer prematuramente, en el fondo se conserva íntegra como doña Gabriela, su madre. Si los golpes la convierten en una escóptica, sabe recuperarse y regresa con la madre a la tierra abandonada. Esta jibarita aparece en el cuento *ISLA EN MANHATTAN* (1955)⁽⁷¹⁾ del mismo autor y que es posterior a *LA CARRERA*. En el cuento, aunque en síntesis se presenta el personaje en impacto directo con la Metrópolis, en rebeldía contra las injusticias del medio. El título del cuento ya implica que un pedazo de Puerto Rico ha sido trasplantado en la Metrópolis, pero también puede significar el aislamiento del emigrante en ese ambiente.

Cada Estampa del drama se desarrolla en un interior minuciosamente descrito, como en un encerramiento para los personajes, quienes estarán sujetos a sus taras. Este encerramiento se anticipa a *LOS SOLES TRINICOS* y *EL APARTAMIENTO*. La descripción escénica de cada estampa, aparte de ambientarlas, crea subjetivamente la condición interior y adelanta fatalmente el futuro que se enfatiza al situarse las anotaciones en primera persona plural:

- Estampa I: "(—ES ESTE EL ÚNICO MUEBLE EN LA CASA. SOBRE LA MESA Y REGADOS EN DESORDEN POR EL FISO, HAY CAJAS, PAQUETES, LITOS; ALGUNOS HECHOS; OTROS A MEDIO HACER. EL CONJUNTO DA LA IMPRESION DE UNA MUDANZA. NO SABEMOS SI LOS INQUILINOS LLEGAN O SE MARCHAN, PERO LA CASA TIENE EL ASPECTO TRISTE DE LAS VIVIENDAS DESHABITADAS.—)" (72)
- Estampa II: "(—DE VEZ EN CUANDO SE OYEN VOCES EN DISPUTA, LA VELLONERA^(72a) DEL CAFETIN, (72b) EL CHILLIDO DE ALGUN CHIQUILLO. LUEGO VUELVE A ENVOLVERNOS EL SILENCIO DEL ARRADAL COMIESTO DE PEQUEÑOS RUIDOS Y DEL CONSTANTE BATIR DE LAS OLAS EN LAS ROCAS.—
—EL RITMO ENLOQUECIDO DE LA MUSICA CONTRASTA BRUTALMENTE CON LA QUIETUD Y EL SILENCIO DE LA CASA.)" (73)
- Estampa III: "(LA HABITACION DE LA IZQUIERDA, CUYA PUERTA VEHOS, ABRE SUS VENTANAS A LA CALLE. SE OYE EL RUIDO DE UNA PERFORADORA ELECTRICA ROTURANDO EL PAVIMENTO. A INTERVALOS REGULARES SE ESCUCHA A LO LEJOS EL TREN ELEVADO QUE PASA. —ES UN DIA GRIS Y FRIJO DE OTOÑO CON AMENAZA DE NEVADA.)" (74)

René Marqués tiene especial predilección por ciertos objetos en escena, como el caso específico de un sillón. En la Estampa II, dentro de la sordidez de la casucha:

"(CASI EN MEDIO DE LA HABITACION HAY UN SILLON DE AQUELLOS PEQUEÑOS SILLONES BAJOS TAN QUERIDOS POR NUESTRAS ABUELAS. MADERA PINTADA DE NEGRO Y ESPALDAR Y ASIEMTO DE PAJILLA AMARILLETA Y DETERIORADA. LOS BRAZOS DEL MUEBLE, MUY BAJOS, APENAS SE INSINUAN DANDO LIBERTAD A LAS MANOS PARA HACER LABOR DE COSTURA Y BORDADO. EL SILLON LUCE CON GRAN DIGNIDAD SU VEJEZ. ESTA SOLO, AISLADO DE LOS DEMAS MUEBLES, AJENO A LA MUGRE DE LAS PAREDES, A LA ESTRECHEZ DE LA ESTANCIA, AL COLORIDO CHILLON DEL HULE (74a) DE LA MESA. EL VIEJO SILLON, RECUERDO DE MEJORES TIEMPOS, NO PERTENECE A ESTE MUNDO QUE LE RODEA. POR ESO EN SU DIGNO AISLAMIENTO HAY CIERTO AIRE DE RESIGNADA AMARGURA. PRECISAMENTE SOBRE EL SILLON, COLGANDO DEL TECHO, HAY UN CORDON (74b) ELECTRICO, SUCIO DE EXCREMENTO DE MOSCA. EN EL EXTREMO DEL CORDON HAY UN CUBO. EN EL CUBO NO HAY BOMBILLA.(74c)" (75)

Nótese el contraste entre el sillón y el sedimento del cordón eléctrico. Un mundo mejor desapareciendo bajo la cruel presión de la realidad circundante. La quietud alrededor del sillón contrasta también con el ruido ensordecedor de la vellonera. El sillón también motiva que Matilde le aplique su honda y amarga sabiduría, que es reflejo de la vida de todos:

"Matilde...—Mira ese sillón. ¿A quién se le ocurre hoy día sentarse en un sillón? Esa son cosas de tiempo de las abueles. La nia, allá en el campo, también tenía un sillón. ¿Y me quiere hacer creer que se pasaba tó el santo día de Dios mesándose? De atrás palante. Y de adelante patrón. ¡Imagínate eso! Movándose, sin moverse. Movándose, pero sin llegar a ninguna parte. ¡Quéándose en el mismo sitio! Como una psicorre (75a) que no corre. Como una guagua (Véase Nota # 191 en la Primera Parte) que no sale de la pará. ¡Qué cosas! ¡Guáíao que la gente de enante era bruta!"(76)

Después se verá en LOS SOLES TRUNCOS una relación parecida, aunque con diferentes connotaciones, entre un sillón de Viena, una butaca Luis XV y una silla Imperio. En el cuento de René Marqués, LA SALA (Primer Premio de Cuento del Ateneo Puertorriqueño en 1958⁽⁷⁷⁾) y Mención Honorífica del Cuento Latinoamericano, Casa de las

Américas, Habana, Cuba en 1962), el vaivén y el chirrido de un sillón motiva buenos y malos recuerdos del pasado en un presente de incomunicación amarga con los familiares, a un expresidario nacionalista. También en su obra *MARIANA O EL ALBA* (1965), aparece un sillón, pero sin implicaciones simbólicas.

Francisco Arriví le encuentra conceptos existencialistas a *LA CARRETA*:

"El abandono del campo puede interpretarse como la caída del hombre de su misión ósmica, el paso deteriorante por el infierno del arrabal hasta el total extrañamiento en el vacío anímico de Nueva York, el estrago progresivo de la negación espiritual. A través de Doña Gabriela, eje y motor de la obra, percibimos una voluntad sisífrica, capaz de aceptar la derrota, pero no el fracaso. En su decisión de volver al campo materno se advierte el eterno reclamo de la inocencia paradisíaca por parte del hombre penitente." (79)

También Carlos Solórzano ve en el retorno a la tierra abandonada una "caída camusiana." (80)

5. JUAN BOBO Y LA DAMA DE OCCIDENTE (1956)

Aquí se presenta en forma narrativa y con un epígrafe de José Ortega y Gasset en *MEDITACIONES DEL QUILJOTE*,⁽⁸¹⁾ al sempiterno conflicto del puertorriqueño ante la afirmación de su identidad colectiva e individual, ante el problema de la "occidentalización". De la figura de Juan Bobo, Francisco Manrique Cabrera dice:

"—el simple bobo o tonto se nos va convirtiendo en un JUAN QUE SE HACE EL BOBO, en personaje que toma su hobería aparente como disfraz. Este sesgo evolutivo parece señalar la asimilación de un rasgo muy acusado de la psicología jíbara. Se trata de la 'jaibería', es decir, simulación taimada para despistar a quien se acerque. Es, naturalmente, un arma defensiva cuya eficacia última estaría por averiguarse. Mucho tendría que revelarnos ese Juan Bobo a los puertorriqueños, sobre nosotros mismos y frente al mundo." (82)

Y por eso mismo, según lo afirmara el autor en el Prólogo a esta pantomima y al cual incluimos íntegro en las pp. 192-194 de esta Segunda Parte, no es de extrañar que su Juan Bobo, ingenuo y soñador, en su peregrinaje salga vencedor de todas las pruebas, al renacer dentro de su propio conflicto, reconociendo la verdad de su vida: ser puertorriqueño, es ser universal.

Esta "pantomima puertorriqueña para un ballet occidental en un acto y tres cuadros" según la cataloga el autor, es de época "actualísima". Como farsa cómica (83) con fondo de tragi-comedia (83a) caricaturiza una situación local que imperó con fuerza en Puerto Rico más o menos por la década del 50 y que no ha perdido actualidad aún. (83b) Por eso lo de "pantomima puertorriqueña" se propo-

no más que describir un estilo de teatro, intenta enfocar gráficamente una "carnavalada" propia del puertorriqueño y que luego René Marqués elaborará más conscientemente en CARNIVAL AFUERA, CARNIVAL ADENTRO, una de sus últimas obras.

JUAN BOBO Y LA DAMA DE OCCIDENTE nunca ha sido representada. Según se me ha informado, pero lo cual no puedo asegurar, fue escrita por encargo de los Ballets de San Juan sobre los cuales se habló en el apartado sobre el Instituto de Cultura, Primera Parte, p. 145. La sátira de la pantomina resultó demasiado directa, alusiva al entonces Rector de la Universidad de Puerto Rico, Jaime Benítez. Así los directores de los Ballets no les pareció oportuno representarla, ya que reciben subvención del Gobierno y la Universidad es también una institución gubernamental. Prefirieron en cambio, montar otra versión sobre el mismo personaje folklórico, de contenido superficial y festivo: JUAN BOBO Y LAS FIESTAS en el Séptimo Festival de Teatro Puertorriqueño en 1959 con música y libreto de Héctor Cambos Parri, Coreografía de Ana García y escenografía y vestuario de Lorenzo Homar. (Sobre la censura no oficial en Puerto Rico, véase la Primera Parte, p. 131.

José Parés, maestro de ballet y coreógrafo puertorriqueño que actualmente pertenece al Ballet Alicia Alonso, se interesó en JUAN BOBO Y LA DAMA DE OCCIDENTE en 1961. Paré según el autor, nada concreto sobre el asunto ha surgido. La pantomina fue publicada en 1956 por la Editorial Los Presentes de Mérico, con ilustraciones del pintor puertorriqueño, Lorenzo Homar. Algunas de las ilustraciones son caricaturas obvias de Jaime Benítez.

Por primera vez el autor hace una incursión en el terreno de la pantomina, en forma narrativa y poética. A pesar de que la obra es toda una larga acotación coreográfica, no puede escapar a las expresiones poéticas locales. Algunas de ellas podrían salvarse para el espectador, si en el montaje se utilizara una voz o narrador para ciertos pasajes. Véase por ejemplo:

"—Y Juan, quien es tímido de primera intención, pero que se siente muy a gusto cuando le dan confianza, olvida así, casi de pronto, a la mujer misteriosa del velo azul, y subiéndose los calzones con un gesto muy, pero muy macho, se dispone a echar el resto. Pero ahora, ¡diantre!, que el apecha, ella se pone esquivada. Y el baile se convierte en un juego de 'tócame, no me toques' por parte de ella y de 'si te toco, no te suelte' por parte de él." (84)

"Es obvio que el pobre Juan no está versado en este jueguito nórdico de sacar chispas y quedarse en frío. La Americana empieza a alarmarse. Juan apecha más, y más y más. La Americana está ya francamente, atemorizada. Estos nativos, decididamente, no son 'sports'. Trata de huir, pero Juan la acorralla y la estruja como trapiche a caña de ascoar." (85)

"—Juan aparece bailando la 'bomba' (86) con la Negrita Cangrejera, a quien conoció en una guagua de Loísa. El Profesor se escandaliza, se indigna, se sofoca ante este espectáculo antioccidental. Pero, inconscientemente, (subconscientemente, más bien?) los tics nerviosos del hombro y el pescozo adoptan el ritmo contagioso de la 'bomba'. Resulta en verdad patética la lucha del Profesor por dominarse. Y ya, cuando los pies se le van por cuenta propia, se sangota (86a) agarrándose las rodillas para evitar

el baile. Pero es inútil. El cuerpo todo, acuelillado, salta como coqui(86b) al compás del ritmo negroide. (¡Peligra en el corazón de la Antilla, la integridad del Occidente!) (86c)

"—Ambos vienen al rescate de la dignidad occidental, fangotada como coqui nativo." (87)

"—Luego ambos agarran al Profesor y lo estiran como espagueti, lo amasan como pan francés, lo baten como mantequilla danesa, hasta que logran inmovilizarlo. Sumido en trance, lo plantan entonces frente al taburete y lo hacen subir a él. Le enderezan el birrete, le colocan el libro y el diploma en posición decorosa, le arreglan los pliegues de la toga y le castañetean los dedos frente a las narices. A esta señal, el Profesor empieza a echar un 'discurso' sobre las excelencias de la Dama de Occidente." (88)

Toda la pantomima parece un cuento de hadas. Juan Bobo celebra su compromiso amoroso con la Novia. En el baile se enfatiza visualmente la armonía de rasas entre jíbaros, negros y mulatos, en la confraternidad acostumbrada en la Isla. Una música extraña ahoga la música típica, y llega la comitiva de la propaganda occidentalista, presidida por el Profesor Universitario. Traen un parlante sobre el cual está la Dama de Occidente. A Juan Bobo "

"le seduce el misterio de la mujer velada." (89)

Al alejarse la comitiva Juan Bobo danza su inquietud y preocupación, al compás de un tema musical sentimental que le identifica y que de vez en cuando trasluce el sonido de los panderos. Visualiza en su danza su conflicto interior, oscilando unas veces hacia el sonido nativo y otras, hacia el tema sentimental que llega a un punto máximo de dramatismo. La Madre y la Novia, tratan de disuadirlo de su obsesión, pero Juan huye de ellas. Empieza así la peregrinación de Juan Bobo.

En busca de la Dama de Occidente, tiene un breve encuentro con el Policía. Luego encuentra a la Señorita de clase alta con la cual no puede unirse. Luego le toca el turno a una Americana (turista estereotipada con el indispensable chicle). Al compás de un "blue" ella quiere comprobar si los latinos son "Lousy lovers". (89a) Dos Infantes de Marina llegan al rescate de su paisana, al compás de un furioso "jitterburg" y del cual sale el pobre Juan Bobo apaleado.

El Profesor Universitario, Guardador de la Dama de Occidente, está preocupado porque últimamente no ha venido ningún incauto a iniciarse en los misterios de la Dama. Baila mimando las virtudes de ella. En lo alto de una serie de plataformas de diferentes niveles, está la Dama velada. Cuando Juan la divisa, inicia un viaje hacia ella. En el transcurso del viaje, Juan tiene un intercambio pantomímico con diferentes figuras literarias que le interceptan el paso y a quienes él va venciendo una a una. Cuando Maquiavelo le entrega a Juan una redoma gigantesca, símbolo de la 'traición civilizada y noble', la satírica indicación dice:

"—Juan, con esa cortesía bobalicona que tenemos los puertorriqueños—de la cual tan concienzudamente se aprovecha cuanto 'vivo' nos llueve del cielo, vía Pan American—se agacha, recoge la espada del piso y se la devuelve al Príncipe.—" (91)

Y para el PAUSTO de Goethe, se dice:

"—En un Mefistófeles como todos los mefistófeles, pero compra conciencias en vez de almas (con lo cual demuestra perfecto sentido de adaptación a la realidad colonial del trópico). Mefisto interrumpe el paso a Juan Bobo, quien intenta subir a la tercer tarima. (En la música que acompañará el baile de este personaje habrá reminiscencias melódicas de la 'plena' (91a) SANTA MARIA, especialmente de la frase: 'Santa María líbranos de todo mal. Amáranos señoras de este feroz animal'.) Mefistófeles baila su tentación ante Juan Bobo, proponiéndole la compra de su conciencia a cambio de un cheque gigantesco del National City Bank." (92)

Juan vence en todas las dificultades. Pero la Dama ya develada, no reacciona a su llamado, ni aun cuando la toca. Llega la Novia y le arranca la máscara a la Dama. El Profesor huye horrorizado al ver descubierto su secreto. La Dama adquiere vida y baila. Juan se le une entusiasmado. La Dama lleva a la Novia al pedestal, donde estaba ella antes. Un rayo de luz azul la envuelve, transfigurándola. (Nótese el sentido positivo del color azul en el autor.) Juan, fascinado, sube hasta ella y ambos bailan con perfección olímpica. Se unen los demás personajes y ya no hay separación de clase, raza y cultura. Juan se ha encontrado a sí mismo y por lo tanto ya forma parte del consorcio occidental.

Como se ve, el autor ha tratado de plasmar visualmente la situación de un momento dado, con símbolos hasta cierto punto alegóricos. Juan es la nueva generación, desarraigada, enajenada, en la búsqueda de sí misma. Se desarraiga, creyendo encontrar en lo exótico, lo que sin saberlo, tiene al alcance de su mano. La Novia y la Madre son la tierra, la identidad propia, con todas las implicaciones de cultura y tradición. Se destaca la fuerza idónea de estos símbolos primitivos que serán el eslabón entre el pasado local y lo universal, que ayudan a las nuevas generaciones a plasmarse como pueblo. Los Dos Ladrones que se deslizan en las sombras al final del Cuadro Segundo, puedan ser una nota más de estampa de color local ya que su función no está muy clara. Pero ya que René casi nunca pone nada al azar, puede que estos ladrones sean símbolos de lo que ocurre: se minan las raíces de la afirmación nacional, mientras el País se entrega al "snobismo" en busca de una falsa reafirmación nacional. El viaje de Juan hacia lo alto y los obstáculos culturales y literarios que encuentra, es el camino del conocimiento hacia el cual va a llegar, partiendo de sí mismo en el tiempo y en el espacio. La Dama enmascarada, es el mundo de afuera, escondida detrás de la máscara de la apariencia y con cuya riqueza espiritual no podrá haber comunicación total, sin el reconocimiento de lo propio.

el recurso de antagonizar la música típica con la música extraña, enfatiza la evolución del tema. Así también el contraste entre el baile popular, el de

salón y el olímpico. El antagonismo sirve para dar sentido final a la armonía de los opuestos. Por eso la obra requiere el uso integrante de música, baile, pantomima y los recursos técnicos y escénicos adecuados. Consciente de eso, aparte de lo ya indicado, el autor vuelve a utilizar la gasa transparente. El uso del color azul visualizado aquí como el confrontamiento final con lo autóctono, tiene el mismo sentido positivo que en *EL HOMBRE Y SUS SUEÑOS* y que será reiterativo en otras obras del autor.

Para ser ésta una pantomima, en que todo depende de lo visual, creo que el autor ha usado muy pocos detalles de movimiento escénico, si se compara con la minuciosidad extrema con que detalla movimientos en sus obras de teatro. Aquí deja en más libertad al coreógrafo, cosa que no hace con el director de escena. Claro que en el director de escena actual está, hacer o no caso de esas indicaciones. (92a)

Hay detalles de extremo naturalismo, como lo de la basinilla de orines, (93) los eructos y los vómitos, etc. (94) que dan un toque grotesco a ciertos pasajes, poniéndose la pantomima dentro del Teatro del Absurdo y sus incongruencias. Un detalle que podrá explotarse en el montaje, es el uso del teatro dentro del teatro: cuando Juan le da las gracias al jefe de Trancoya por éste haberlo salvado, con un efecto lumínico, de la seducción ninfomaniaca de Blanche Dubois. (95)

No se explica por qué René Marqués no utiliza símbolos de las culturas indígenas, negroide y española como respaldo y base plástica para redondear aun más el conflicto del personaje central en su búsqueda y confrontamiento ante Occidente. Baste señalar que el título del prólogo a esta pantomima: *UN PERSONAJE DEL FOLKLORE Y UN TEMA PUERTORRIQUEÑO DE FARSÀ*, incluido al comienzo de este capítulo, ya apuntala hacia estos símbolos que serán más aprovechados en *CARNAVAL AFUERA*, *CARNAVAL ADEENTRO* del mismo autor y cuyo tono de farsa seria o cruel (violenta), (véase Nota # 83 en esta Segunda Parte), me parece que desentronca de este "tema puertorriqueño de farsa". (95a)

6. LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO (1957)

Un gobernante se deteriora paulatinamente, hasta olvidar los ideales que lo llevaron al poder. Basándose en las necesidades socio-económicas de su tierra, crea un protectorado bajo la nación del Norte que hasta entonces ha tenido al País bajo el coloniaje. Con ese nuevo sistema de gobierno, la emancipación pasa a segundo término, desvirtuándose la identidad. En su empeño por lograr su ambición sacrifica a familiares y amigos. Pero en la hija encuentra la venganza que salvará al País.

Escrita en 1957, esta obra que el autor llama tragedia en dos actos y cuatro cuadros, es más bien un melodrama. (95b) Ese mismo año obtuvo Mención Hono-

rífica en el concurso anual de Teatro del Ateneo Puertorriqueño, del cual fui miembro del jurado calificador. Fue sometida a ese concurso bajo el lema: UNA CAPA NEGRA Y UN GRITO, con el cual ya se señalaba el símbolo de su mensaje. Desde ese entonces hasta hoy, al leerla de nuevo, ha crecido a mi entender, con la perspectiva del tiempo y la distancia.

La obra no ha sido representada aún. Es difícil que el Instituto de Cultura Puertorriqueña lo haga, por tratarse de una severa crítica a Luis Muñoz Marín y su sistema de gobierno, como se verá más adelante. No obstante, cualquier empresa privada o grupo particular de teatro podría representarla. Pero por las razones expuestas en la p. 131 de la Primera Parte, tal vez sea imposible.

Carlos Solórzano ha incluido LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO en su antología EL TEATRO HISPANOAMERICANO CONTEMPORANEO⁽⁹⁶⁾ y la Editorial Arrecife de México, la publica en 1959.^(96a) Macmillan & Co. en su serie "Spanish American Literature" (Literatura Hispanoamericana), publicará en un volumen LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO y LA CASA SIN RELOJ, ambas de René Marqués y en español con introducción, notas y glosario, para uso de estudiantes norteamericanos de nivel universitario. El Dr. Seymour Menton de la Universidad de California (recinto de Irvine) incluye en su curso de Teatro Hispanoamericano, LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO, LOS SOLES TRUNCOS y UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA. También en el recinto de Berkeley de esa misma Universidad, se estudia LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO.^(96b)

Entre esta obra y CALIGULA (1944) de Camus, hay sorprendentes puntos de contacto. Calígula trata de mostrarle al mundo la verdad sobre el hombre: si el hombre muere y es infeliz—la vida es entonces absurda. Es símbolo de un idealismo perverso y de la lógica de la locura. La lógica de su contradicción conduce a la negación absoluta. Pero a la vez el negarlo todo es afirmarlo todo. Conoce la total angustia del hombre y enloquece. En él se debate el problema de la libertad y la responsabilidad. Oprime al pueblo para ser destruido por éste. En LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO, Don José, el buen tirano, se ve reventando por las palabras de su esposa:

"Doña Isabel.....—¿Y qué puedes hacer tú ahora? ¿Golpearlos a ellos para demostrar tu poder? Ya... ya es bastante... ¿No te parece? No necesitas recurrir a la violencia. (VOLVIÉNDOSE A EL, CON VOZ APASIONADA.) ¿Por qué necesitas probar tu poder a cada instante? ¿Es que te odias tanto que quieras destruirte? ¿Es que quieres destruirnos a todos?"
(96c)

La interrogante: ¿hasta dónde el hombre sin libertad puede ser responsable? Y si no nace libre, ¿cómo puede romper con esa predestinación? Para Camus el hombre mismo está su libertad, por su autodeterminación, como individuo. Y ante la pretendida libertad del tirano está la libertad subjetiva del individuo a elegir su propia muerte. Alrededor de esa situación ambivalente, en que

no se sabe si es o no posible la conciliación de lo antagónico, se desarrolla el conflicto interior que une a las dos obras. El puertorriqueño, sin libertad política y nacional, utiliza por un lado, lo subjetivo (consciente o subconscientemente) para evadirse de lo circundante. O sobreponiéndose, dócilmente se adapta al aparente bienestar socio-económico. Así, la interrogante, indaga sin respuesta: La compleja realidad acalla toda conjetura.

Y el epígrafe de Emerson que René Marqués utiliza como introducción:

"Nada hay que el hombre no puede conseguir,
pero tiene que pagarlo." (96d)

es punto de partida para ese planteamiento de libertad política y psicológica. Ya no es la evasión y sí el enfrentamiento con el caocaso hispanoamericano; no con intención descriptiva, sino con una aplicación universal. Están presentes los elementos asimilados de las culturas hispana y de occidente. Y es tan importante el contenido global que sobre la problemática de Puerto Rico realiza el autor (bien pudiera ser la historia de todos los hombres) que es indispensable una detenida meditación al respecto.

Los personajes de aquí tienen "conciencia de juez y penitente"⁽⁹⁷⁾ Seres de carne y hueso, pero antes enajenados en un determinado ambiente. Por eso pueden convertirse en uno sólo, aunque paradójicamente tengan vida propia. Se alejan de la caracterización interior, llegando a lo genérico, pero sin perder intensidad, porque están motivados por las ejecutorias del tirano típico, cuya tiranía la encubre un gobierno paternalista. La acción antagónica, se convierte en una conciencia que se bifurca en dos personajes inspirados en el mundo griego: Casandra⁽⁹⁸⁾ y Tiresias⁽⁹⁹⁾.

La Casandra de René, al igual que la helénica, ve en sus sueños el futuro. La destrucción de la Ceiba por sus propias manos, es símbolo de la libertad de la patria. Pero como la figura griega, tampoco podrá realizar su amor. Esta Casandra sueña que se ve a sí misma cortando a hachazos la ceiba del jardín, porque en ella no cantaba ya el ruiseñor. Este sueño simbólico se adelanta a lo que ella hará al final de la obra. Como la clásica, adelanta el dolor por el cual pasarán los suyos. Freud no está muy lejos en la relación de Casandra con su padre. Así también la de Alberto (el Ayudante Militar del Gobernador) con el suyo. El odio de Alberto por su padre, tiene cierta relación con la vida privada del personaje real en que se inspira Don José.^(99a)

La hija juzga al padre. Su juicio está impregnado por la desilusión y el dolor de perder a un ídolo. Alberto para consolarla, le relata su propia historia, cuando a los trece años descubrió que su padre, el líder filósofo, tenía una amante. Las implicaciones freudianas, tienen profundas raíces existenciales.

"Alberto....—Hoy... hoy, claro está, puedo apreciar el hecho en su justa perspectiva. La flaqueza de la carne no tiene necesaria-

mente que manchar lo que hay de noble en el pensamiento de un hombre. Pero entonces no podía comprenderlo. Yo tenía trece años... En aquella crisis le odié tanto que hubiera sido capaz de destruirlo, si hubiera sabido cómo. El comprendió que yo lo sabía. Y no intentó mentir ni defenderse. Me habló, me habló largamente. Me dijo en otras palabras lo que te dije hace poco: que con aquel choque doloroso la niñez quedaba atrás y empezaba para mí la vida. 'Nadie—me dijo—debe vivir a imagen y semejanza de su padre. Tú tienes que forjarte tu propia imagen. No permitas que la mía haga sombra, buena o mala, sobre la tuya. El hijo, para triunfar, debe matar la sombra de su padre.' Entonces no entendí del todo sus palabras. Hoy sí. (VOLVIENDO CON AMARGURA.) Ahora puedo comprender por qué los hijos de los grandes hombres están condenados a ser mediocres. ¡Les sucede lo que a mí! Son incapaces de matar la sombra de sus padres." (100)

Ambos sienten la necesidad de luchar por su felicidad, alejándose de la sombra de sus padres, siendo ellos mismos. Pero Alberto comprende que no es el momento oportuno. Quiere permanecer al lado de Don José para ayudarlo en nombre de su padre. Hay dos razones para esto. Primeramente, la amenaza de don Rodrigo, que Alberto describe como:

"Alberto....—Es la voz de don Rodrigo. Esa voz que parece llenarlo todo, que la sientas como algo material que va impregnando tu piel; irritándola, abrasándola. Esa voz que desde hace seis meses martillea incansable en los oídos y la conciencia del pueblo. No podemos menospreciar el poder de esa voz." (101)

Y segundo, la crisis en su punto, con el golpe político de don José. Para contrarrestar la influencia de don Rodrigo, ha planeado un protectorado para la Isla, pactando con la nación del Norte, aunque con éste se perpetúa el status quo. En la voz de Casandra hay algo de la Dora de LOS JUSTOS (1949) de Camus:

"Casandra.....(DESPUES DE UNA PAUSA, SUAVEMENTE.) No Alberto, no puedes evitarlo. (VOLVIENDOLE LA ESPALDA, CON VOZ ROTA POR LAS LAGRIMAS.) Estamos condenados a sacrificar nuestra felicidad, ¡en aras de unas sombras que no podemos matar." (102)

"Dora.....—¡Camina! Estamos condenados a ser más grandes que nosotros mismos. ¡El amor más bien que la justicia!—" (102a)

La escena que precipita el desenlace, es la última entrevista entre Casandra y Alberto. Es en un cuadro plástico en que sólo se escucha la voz de doña Isabel y un coro masculino y un coro femenino que envuelven a Casandra, mientras ésta reza arrodillada ante un reclinatorio. Tal parece la visualización plástica de la fe irracional, sobre la cual le hablara su madre. Las voces son como proyecciones del pensamiento de Casandra, en lucha consigo misma, no sólo por el hombre que ama, sino también por su padre. Ambos encarnan para ella el hombre ideal. Cuando Alberto viene a despedirse, porque ha renunciado a su puesto ya que don José insiste en firmar el pacto, ella cree que es el comienzo de la felicidad de ambos.

"Alberto.....(DESPRENDIENDOSE BRUSCAMENTE DE ELLA Y VOLVIENDOSE HACIA LA DERECHA, QUEDANDO AL LADO DEL RECLINATORIO.) ¡No! ¡No! ¡No entiendes! No tenemos derecho a ese hoy.
 Cassandra....(DESCONCERTADA.) Alberto...
 Alberto.....¡No debí venir! (DEJANDOSE CAER DE RODILLAS EN EL RECLINATORIO Y HUNDIENDO EL ROSTRO ENTRE SUS BRAZOS.) ¡Dios! ¡Dios!" (103)

Nótese la afinidad de matis y atmósfera entre las dos escenas anteriores y éstas de LOS JUSTOS:

"Dora....—Te quiero con el mismo amor un poco fijo, en la justicia y las prisiones. El verano, Yanek, ¿recuerdas? Pero no, es el eterno invierno. No somos de este mundo, somos justos. Hay un calor que no es para nosotros. (APARTÁNDOSE.) ¡AY, piedad para los justos!
 Kaliyev..(MIRÁNDOLA CON DESESPERACIÓN.) Si, esa es nuestra parte, el amor es imposible. Pero mataré al gran duque, y habrá entonces una paz tanto para ti como para mí." (104)

"Dora....—Pero la cochina injusticia se nos pega como liga. ¡Camina! Estamos condenados a ser más grandes que nosotros mismos. Los seres, los rostros, eso es lo que uno quisiera amar. ¡El amor más bien que la justicia! No, hay que caminar. ¡Camina, Dora! ¡Camina, Yanek!" (105)

Cassandra descubre un revólver en el bolsillo de Alberto e inmediatamente intuye que está destinado a su padre. Forcejea por quitárselo; el revólver se dispara y Alberto muere en sus brazos.

Teresias, al igual que el clásico, es el gran adivino, el visionario que predice lo que se avecina. Si el griego era ciego, este Teresias moderno es miope y usa espejuelos. Y cosa curiosa, cuando se los quita, es cuando más ve la verdad con absoluta claridad. El bastón que usa le sirve de guía y a la vez, su constante golpear sirve de advertencia, resonando a su paso, sobre las baldosas de la terraza. Su actitud es como la de un Corifeo, conductor de las voces. El inicia la obra en una especie de prólogo en que adelanta el futuro. A un extremo del escenario, en primer término, observa y comenta la escena según se descubre lumínicamente para el público. El palacio ruinoso y la estatua de granito que su miopía contempla, son la realidad histórica que retrospectivamente él pondrá en contacto directo con el espectador. Ese palacio en ruinas, otrora esplendoroso, pero encerrado en sí mismo como una cárcel; como la Isla que gobernaba don José. En él se actualizará el pasado y la acción volverá a este comienzo, reuniéndose en el personaje de Teresias. Por eso de todos los personajes, es el que más recoge las ideas del autor. Convertido en conciencia desdoblada de don José, se le enfrenta. En una conclusión que recuerda la SOLEMNIDAD de Unamuno:

"Teresias...No creo. Simplemente acato leyes inflexibles de la naturaleza humana. No serías buen político si no poseyeras magníficas dotes de histrión. Y no finjas que lo ignoras, porque eso sería también... parte de tu papel." (106)

Esta conclusión recuerda a la SOLEDAD de Unamuno cuando Agustín dice:

"Agustín.....I va a ser algo como poner ante mi una de mis oriaturas.
¡Voy a representar mi propio... papell ¡Magnífico! ¡Yo
autor, actor y personaje! Me creo a mi mismo, me lanzo
al tablado... político y me represento. ¡Y cual soy
yo?"(106a)

A don José le resulta graciosa la comparación que Teresias hace entre la política y el Teatro:

"Teresias....Trágico.
Don José....(DESCONCERTADO.) ¡Trágico?
Teresias....(ENCOGIENDO SE DE HOMBROS.) Cuando se borra el límite entre la farsa y la vida, se tiende a vivir sólo la farsa. Pero no basta entonces vivir la farsa. Se pretende, además, que otros también la vivan. (PAUSA BREVE, MIRANDO-LE A LOS OJOS.) Yo no puedo compartir tu farsa, José."
(107)

El efecto lumínico

"como si una nube ocultara al sol, excepto en el área donde está Teresias" (108)

y el juego de planos donde está cada personaje, enfatiza el mundo interior de cada uno. Uno, el hombre de acción; el otro, el visionario, el poeta. En ellos no hay sincronización posible. Aquí René Marqués se adelanta en síntesis dramática a su ensayo PESIMISMO LITERARIO Y OPTIMISMO POLITICO: SU COEXISTENCIA EN EL PUERTO RICO ACTUAL que escribirá en 1959, dos años después de LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO y del cual ya se habló ampliamente en la Primera Parte: Epoca y Situación Geográfica, pp. 15-39. Respecto a la verdad absoluta nunca alcanzada, se adelanta también a su ponencia LA FUNCION DEL ESCRITOR PUERTORRIQUEÑO EN EL MOMENTO ACTUAL para un foro del mismo tema efectuado en el Ateneo Puertorriqueño en 1962 y la cual también se menciona en la Primera Parte.

y Situación Geográfica, pp. 15-39.

"Teresias.....(DESDE LO ALTO DE LA TERRAZA CIRCULAR, HABLANDO EN UN TONO DE VOZ QUE NO LE CONOCIAMOS.) Yo soy sólo un poeta. Mi reino no es de tu mundo, José. Mi voz, ciertamente, no es la voz de la Historia. Pero está más cerca de ella que la voz de los tuyos. No me es permitido llegar a la verdad absoluta. Pero percibo realidades que están más allá de tu realidad circundante. En ello estriba mi grandeza. ... y mi tragedia. Cuando tu dices: '¡Iré!', yo he de decir: '¡Ya he ido!' El tiempo de mi realidad está varios compases más adelante que el tiempo de la tuya. Cuando tu dices: 'Veré', yo he de decir: 'Ya he visto'. Tu mundo y mi mundo no podrán jamás sincronizarse. ¡Y ésa es nuestra tragedia! En vano me desgarró el corazón y la voz dándole a los tuyos el alerta de lo que encontrarán más allá de la realidad en que agonizan. En vano te torturas tú queriendo ser honesto en tu agonía, luchando desesperadamente por percibir mi voz a través de la valla de silencio que te rodea. Yo estoy condenado a ser sólo una voz que no encuentra eco alguno en tu acción. Tú estás condenado a ser sólo una acción en el más pavoroso silencio de tu mundo. Tú, eres el Hombre, José. Yo, soy sólo el Poeta." (109)

El alerta de Teresias representa la actitud del poeta contemporáneo que enjuicia serenamente todos los factores reales, enalteciendo los espirituales:

"Teresias.....—Hubo un momento, José, un momento en tu historia personal, en que tuviste ante tí la grandeza que hoy anhelas y que no puedes ya alcanzar.

Don José.....(AMARGO.) Una vez más me desahucias para la Historia.

Teresias.....(SONRIENDO.) Oh, no, José. Duermes tranquilo. Tu nombre aparecerá en los textos escolares de Historia. A donde no llegará nunca es al libro que escriben los dioses para la inmortalidad. Y a ése precisamente es al que tú aspiras. ¿No es cierto? (PATERNAL) Es una aspiración legítima, José. No tienes que avergonzarte de ella. Lo que si debería avergonzarte un poco es no haberla realizado cuando estuvo en tu mano hacerlo. ¿Recuerdas?" (110)

"Teresias....—Era tu cuarto año en el poder. Lo más grande que en el orden económico y social has realizado en tus veinte años de gobierno, estaba ya realizado. La reforma agraria estaba en su apogeo. El pan, si no abundante, estaba al menos en todas las bocas. Sólo faltaba la tercera consigna de nuestro lema: emancipación. —Pocos pueblos han reunido en determinado momento de su historia tantos factores favorables para encarar con dignidad y optimismo el camino de la libertad. Era el momento. Bastaba una palabra tuya para que aún los más acobardados y miserables te siguieran. —Era sólo una palabra; una palabra corta, pequeña, humilde, sencilla. ¡La que tú no dijiste!

Don José....(YENDO HACIA LA DERECHA.) ¡no era el momento! Estás equivocado. Había mucha obra por hacer para el pueblo.

Teresias....Había más obra por hacer para ese pueblo dentro de la realidad de la emancipación. Y fue precisamente esa obra la que te acobardó.—" (111)

Para enfatizar más los puntos de vista de cada uno: colonia-protectorado, el autor les hace remedarle mutuamente:

"Don José.....(SUBIENDO A LA TERRAZA CIRCULAR Y ACERCÁNDOSE A LA MESA.)
 ¡Te prohibo que pronuncies esa palabra! Ante mí, al menos.
 (SE SIRVE WHISKEY.) Te gusta esa palabra, ¿no es cierto?
 ¡Ah, sí! Te regodeas pronunciándola. (VOLVIÉNDOSE BRUSCAMENTE EN DIRECCION A TERESIAS.) ¿Sabes por qué? Porque en el fondo eres un espíritu colonial. No concibes la libertad sino dentro de la ilusión de una independencia absoluta. ¿Pues no hay independencia absoluta! ¡Encara tú esa realidad, poeta! ¡En el mundo actual no hay ningún país que pueda en verdad ser libre. (BEBE DE UN TRAGO EL CONTENIDO DEL VASO.)" (112)

Y cuando Don José habla de su protectorado:

"Teresias.....(GOLPEANDO FUERTEMENTE EL PISO CON EL BASTON. AUNQUE SUS PALABRAS SON ASI UN REMEDO DE LAS DE DON JOSE, EN EL SUEÑAN DISTINTAS. DON JOSE HABLA CON AMARGURA, CASI CON CINISMO. TERESIAS HABLA CON LA SINCERA INDIGNACION DEL QUE MANTIENE VIVA UNA FE.) ¡Te prohibo que pronuncies esa palabra! ¡ante mí al menos! ¡Protectorado! Te gusta esa palabra, ¿no es cierto? Ah, sí. Te regodeas pronunciándola. ¿Sabes por qué? Porque necesitas un 'protector' que te garantice la seguridad que tú mismo no has sabido proporcionarte.

¡Encara tú este hecho, hombre de acción: 'Los protectores'
jamás protegen a los débiles. ¡Se los tragan!' (113)

Frente a frente con sus almas descarnadas, ambos saben que han permitido el
"diálogo de sus almas" (114)

Desde el comienzo de la obra, Don José sólo ha expresado su fe en el progreso material:

"Don José.....—El pueblo es una masa y como tal sólo siente las necesidades primarias. Su felicidad consiste en la seguridad económica. Y eso es lo que le he dado. ¡Tírate a la calle! Pregunta, ve al campo, a tu propio campo. Pregúntale a los tuyos. Háblales del 'alma del pueblo', de lo que se les está muriendo en la entraña, y se burlarán de ti. Háblales en cambio del salario alto, de las nuevas industrias, del plan de viviendas, del seguro social, y te llamarán líder. No se puede hacer metafísica con el pueblo, hay que hacer política. Política que conduzca al buen gobierno. Eso es todo." (115)

Esto explica como fue que pudo vencer a los partidos de la oposición. Ha olvidado el comienzo de su carrera que expositivamente Doña Isabel resume:

"Doña Isabel...—Pero un día llegaron a la montaña tres desconocidos: usted, Teresias, el padre de Alberto y José. El poeta, el filósofo y el político. Tres hombres empeñados en la noble tarea de redimir un pueblo. Don Rodrigo había empezado a cumplir su larga condena en el Norte. Y ustedes habían decidido que su sacrificio no fuese en vano. Más aún, al ideal de libertad política para la colonia, añadían los ideales de reforma social y vida democrática para el pueblo. Por dos años habían marchado los tres por valles y montañas como Tres Magos de una nueva Epifanía, ofreciendo al pueblo los tres dones de una sabiduría milenaria: agro, pan, emancipación. Y el pueblo oía, y entendía, y con el corazón encendido de esperanza, recibía los dones, y seguía a los tres desconocidos." (116)

¡Hermosa forma de poetizar la Historia! Historia que luego la debilidad de un hombre la desvirtúa; y por lo cual Doña Isabel lamenta de haber aceptado un destino que no era el suyo. Con un hondo existencialismo camusiano, Teresias le contesta:

"Teresias...Nada ni nadie puede imponernos un destino: lo escogemos nosotros mismos. El que tú escogiste era el tuyo. Tu responsabilidad ahora es vivirlo rectamente, sin vacilaciones, sin traicionarlo nunca; haciéndolo cada día más tuyo, siéndole cada día más fiel." (117)

Sin embargo, Teresias, paráfrasis viva de coro antiguo, contempla los acontecimientos y nada puede hacer para detenerlos.

"Una Gran Voz....—Así sacio tu hambre, Teresias. Así calmo tu sed.

Teresias.....Mi hambre era de justicia. Mis sed, de amor. Calma sólo mi sed, Señor. Y aparta de nos Tu justicia.

Una Gran Voz....Sólo por mi justicia calmaréis vuestra sed de amor.

Teresias.....(EN UN GRITO DE ANGUSTIA, MIENTRAS SE APAGA SOBRE EL LA LUZ ROJIZA.) ¡Ay, amor, amor! ¡Dolor y miseria! ¡Amor!" (118)

Don José se mantiene en sus principios, pese a su lucha interior. El político, el filósofo y el poeta, figuras locales que se mencionan en la obra y que ayudaron al líder en sus luchas iniciales, bien pueden ser desdoblamientos de Don José.^(118a) La degradación moral del personaje dentro de su posición fija, se retrata en el momento en que se discute el posible arresto de Don Rodrigo. Don José estalla ante los procedimientos del Jefe de Justicia. No quiere enterarse de los procedimientos aunque admite

"que para salvar a un pueblo de la subversión y la anarquía, se llegue hasta lo bajo y lo sucio." (118b)

Se siente obligado a explicarle a Alberto:

"Don José....—¡No te vayas! (ALBERTO SE DETIENE Y SE VUELVE. DON JOSÉ HABLA AHORA EN VOZ CASI BAJA.) No. No es cierto que no me importen los procedimientos. Me importan. Todavía soy capaz de sentir asco. (SU VOZ VUELVE A ELEVARSE APASIONADA.) Pero lo horrible es que cada vez siento menos asco. ¿Comprendes lo que eso significa? (EN GRITO DE PASIÓN) Significa que un día, un día tendré yo la conciencia de esa alimaña que acabo de echar de mi despacho." (119)

La interrogante estriba en si ha logrado o no los ideales por los cuales lucharon los "tres desconocidos".

"Don José...—¿Lo he logrado, Alberto? No puedes ¿verdad? No puedes contestar. (LEVANTÁNDOSE.) Pero la pregunta es: ¿Lo habría logrado alguien? ¿Lo lograría alguien jamás? ¡Nadie! ¡Nunca! El ése da palabra apocalíptica que se cree limpio, imaculado; que se cree libertador, mártir, santo; ¡ni él lo lograría! Es fácil serlo todo antes de llegar al poder. Pero él aquí en mi puesto, durante dieciocho años en mi puesto, se estaría pudriendo tanto como yo. ¡Que me agradezca el que yo, impidiéndole llegar a palacio, le permita hacer un hermoso papel para la Historia! ¡Ah, qué fácil es! Siempre tiene que haber alguien ensuciándose el alma para que otros muestren sus caras limpias ante la Historia. (VOLVIÉNDOSE HACIA EL FONDO, COMO SI LE HABLARA A LA HISTORIA A TRAVÉS DE UNA VENTANA INEXISTENTE. ENTRA SUAVE TEMA MUSICAL.) ¿Me oyes, Don Rodrigo? Soy yo quien te hago a ti. ¡Soy yo quien hago tu historia!" (120)

Y ese diálogo mental entre el personaje físico y el personaje ausente, continuará hasta el final. Don Rodrigo, el líder nacionalista, al regreso de cumplir una larga condena en el Norte, ha iniciado ese diálogo al contestar las preguntas del Repleado de Aduana.

"Vos de Don Rodrigo...(ELEVÁNDOSE SOLEMNE, EN RESONANCIA.) Sí. Traigo una semilla. La misma que llevé conmigo hace veinte años. Traigo de nuevo a mi Isla... ¡la semilla de la libertad!" (121)

Y desde la segunda intervención en adelante:

"Yo no he venido a traer la paz. Pero el que lucha por mí no es por mí por quien lucha, sino por cosas más altas. Lucharán mis hermanos por la raíz honda de la raza que manos impías quieren profanar; por

la tierra dada en heredad para nutrir la raíz sagrada; por la lengua que legaron los abuelos, por la Cruz de la Redención. ¡Por la libertad de la Isla!" (122)

Su voz se escuchará intermitentemente entre escenas, motivándolas, como en disoluciones cinematográficas entre unas y otras. Como un latiguillo, casi un proverbio, sirve de introducción a éstas. El hecho de que siempre sea a oscuras, le da una cualidad de flujo de conciencia. Y como este personaje nunca aparece en escena, esto le da una fuerza viva que lo transforma en conciencia global, en testigo invisible que vigila. A veces Teresias parece convertirse en una encarnación de Don Rodrigo, complementándolo. Las dos últimas intervenciones de la voz de éste, ligan con la última escena del Acto Primero. En la "resonancia litúrgica"⁽¹²³⁾ como la describe el autor, está el anticipo del sacrificio final de bautismo de sangre, como en espera de una acción epopéyica. Y en el Acto Segundo, su voz se transmutará en la Gran Voz del comienzo de la obra, y que terminará por no ser otra que la de Teresias misma.

A telón corrido, después del atentado a Palacio, Don José pronuncia un discurso momentos después de haberse sofocado la rebelión. Es un discurso como todos los suyos, directo, sencillo con

"una sutil y bien medida carga de emoción que resulta en extremo efectiva y convincente". (124)

Su habilidad consiste en enfatizar las palabras claves como

"pueblo bueno y noble", "pas", "orden", etc.

Hace aparecer el atentado contra su familia como un atentado contra

"este pueblo pacífico y democrático".⁽¹²⁵⁾

Nadie como él para usar los resortes psicológicos de la persuasión y la sugestión. Y concluye con:

"Don José....—Quiero informarle al mundo—para que sepa a través de mares y continentes—que en esta Isla, amante de la paz y del orden, sólo hay un medio moral y legal de lucha política: las urnas electorarias. (DRAMÁTICO.) Siendo ésa nuestra realidad, yo le garantizo al pueblo; ¡entiéndase bien lo que digo! le garantizo al pueblo que la subversión y la anarquía ¡No entrarán en la Isla! Y a los que conmigo comparten la noble tarea del gobierno, yo les garantizo, ¡diganme bien! les garantizo, que la violencia y la muerte, ¡no entrarán en palacio!" (126)

Las palabras finales tendrán un doble filo en la realidad futura y cercana.

Don José tiene tangencia con el personaje Aureo Sol de la novela LOS REDENTORES (1925)^(126a) del novelista puertorriqueño Manuel Zeno Gandía (1855-1930),

la cual se profetiza el nombramiento de un gobernador puertorriqueño. Este personaje al claudicar, es abandonado por Madalón, una intelectual norteamericana que ha querido salvarlo. La soledad de Don José, guarda similitud con el Aureo Sol de Zeno Gandía. Si en Don José, la voz de Don Rodrigo es una continua admonición, en Aureo Sol, el golpear de una boya, junto al embarque-

cido mar chocando contra El Morro, es el llamado de la
 "colonia para despertarlo, de su profundo
 sueño de servidumbre". (127)

Aunque el primer gobernador puertorriqueño lo fue el extinto Jesús T. Piñero, nombrado por el presidente Harry S. Truman y miembro del partido en el poder, Popular Democrático, la predicción tiene más contacto con Luis Muñoz Marín, fundador y líder de ese partido, y de quien se ha calcado el personaje de Don José. La predicción indicada arriba, ocurre mucho antes que Muñoz Marín se iniciara en la política, ya que para la fecha en que fue escrita *LOS REDENTORES* en 1925, él apenas contaba 27 años de edad. Otra extraña tangencia de esa novela con la vida real de Muñoz Marín, lo es el hecho de que su primera esposa, Muna Lee, extinta poetisa norteamericana se separó de él, cuando éste asumió el poder en 1941. De 1948-1964 Luis Muñoz Marín fue gobernador de Puerto Rico, siendo el primer gobernador electo por el pueblo.

Luis Muñoz Marín abandonó el poder voluntariamente negándose a postularse por su partido en ese último año. Desmintió así el pronóstico de *LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO* en el sentido de que tendría que luchar para mantenerse en el poder. (128) No obstante el mismo partido volvió a triunfar en las urnas, con otro candidato. Así se ha perpetuado esa ideología, aunque no el hombre. Y a pesar de que en la obra se insiste en que el Protectorado cerraría las puertas a la emancipación, en julio de 1967 se llevó a cabo un Plebiscito en la Isla en el cual se decidió el status político, que por las razones ya explicadas en la Primera Parte, *Época y Situación Geográfica*, pp. 15-28, resultó ser el Estado Libre Asociado de Puerto Rico. Resultado que desde luego no será el definitivo.

Don Rodrigo se inspira en Pedro Albizu Campos, (129) líder y fundador del partido Nacionalista, fallecido en 1965. El autor le da un tratamiento bíblico, que ya le dio hasta cierto punto en su cuento *OTRO DÍA NUESTRO*, de su colección de cuentos del mismo nombre de 1955.

Dofía Isabel, esposa del gobernante y madre de Casandra, se inicia como personaje bien caracterizado, pero pierde fuerza al final de la obra, donde ya de hecho no tiene participación alguna. Aunque se mantiene al margen de la acción, es notable su fidelidad al marido, aun cuando ya conoce el cambio operado en él. Pone el dedo en la llaga y como si leyera sus pensamientos dice escéptica:

"Dofía Isabel....—Tienes a tus pies un pueblo ingenno, agradecido, deslumbrado por el progreso y la prosperidad. Poco importa que esa prosperidad sea artificial, que dependa, no de ellos ni de ti, sino del Norte. Poco importa que en cualquier momento una crisis en el Norte o un ciclón de nuestro trópico pueda arruinarlos. Poco importa. Son felices.—¿Qué puedes pedir, demandar de ese pueblo que él no te conceda? Y que tengas a tu alrededor funciona-

rios dóciles, con almas pequeñitas de cortesanos, que te sirvan. ¡Y te sirvan bien, José! ¿Qué puedes pedir, demandar de esos funcionarios que ellos no te concedan? ¿A qué recurrir a los insultos y a la violencia si el más absoluto poder te lo garantiza la democracia misma? Porque nadie se atrevería a negar que gozamos de la más perfecta democracia. ¿No hay elecciones limpias para elegir al gobernante? ¿No hay libertades civiles? ¿No hay una Asamblea elegida también honestamente por el pueblo?

Don José.....¿No hay todo eso, Isabel?

Doña Isabel..Sí, lo hay. Lo hay. Lo que ocurre, mi Joséito, es que eres un gigante en un gobierno de enanos. Los enanos rinden sus derechos para aumentar el poder del gigante. ¿Te imaginas a un enano preocupándose por los principios cuando se trata de complacer al gigante? Y qué culpa tienes tú de ser gigante? ¿Ninguna! La culpa fue de los griegos que inventaron la democracia. Como ellos eran gigantes, hicieron un gobierno para gigantes. No podían pensar los muy buenazos que su invento iba a caer un día en poder de los enanos." (129a)

El sentido metafórico va más allá del que ella puede imaginarse. (130)

Alberto entrega su renuncia a Don José el mismo día en que se firmará el tratado con el Norte. Ha esperado hasta entonces porque tenía la esperanza de que en el último momento el gobernante no cerraría el camino a los que vendrán después. Pone ante los ojos de Don José el cuadro de sus ideales traicionados por su gobierno, al asumir el poder:

"Alberto.....Esa es la verdad que el pueblo no percibe. No me venga, pues, a hablar de la voluntad del pueblo expresada en las urnas. Un pueblo adormecido por la demagogia no está capacitado para expresar su voluntad, no tiene siquiera voluntad que expresar.....La democracia sin principios liberales es en teoría pura demagogia, y en la práctica, algo peor: pura dictadura de un mesías hipocrita.....Y no piensa en la Historia, no piensa en su responsabilidad, ni siquiera piensa en la dignidad del pueblo..." (131)

Las palabras de Alberto calan hondo en Don José y sin poderse contener estalla, ya sin freno alguno, desmascarándose. La escena es un eco de las anteriores palabras de Doña Isabel.

"Don José.....(ESTALLANDO, A GRITOS.) ¡Al estampar mi firma ese documento estaré elevando a este miserable, estúpido pueblo a un nivel de dignidad que jamás ha conocido! (PAUSA LENTA. AMBOS SE MIRAN EN SILENCIO. UNO CON LA ESPANTOSA CONCIENCIA DE HABER DESNUDADO SU ALMA, EL OTRO, ANCHADO POR EL HORROR DE CONTEMPLAR UN ALMA DESNUDA.)

Alberto.....(REPONIÉNDOSE DEL DESLUMBRAMIENTO DE LA REVELACION.) ¡Ah! de modo que era eso! (ACERCÁNDOSE A DON JOSÉ.) De modo que ese pueblo no tiene dignidad. De modo que durante veinte años usted ha estado halagando, mirando a un pueblo, que en el fondo desprecia. De modo que por eso se acobardó usted en el momento decisivo. ¡No tuvo confianza en su pueblo! Ese "miserable, estúpido pueblo", no era digno de la libertad.

Don José....(HUYENDO DE ALBERTO.) ¡No he dicho eso!

Alberto.....(INICIANDO EL ACOSAMIENTO DE DON JOSÉ.) ¡Qué muchas

cosas puedo comprender ahora! El énfasis descrito en la cosa económica, por ejemplo. Un pueblo sin dignidad sólo tiene un ideal: el estómago. La ecuación perfecta: panza abulta, pueblo feliz. ¡Qué mucho debe habernos despreciado usted! ¡Cuánta razón tiene en llamarnos miserables! ¡Qué situación terrible la suya, Don José! Ser elevado al poder por un pueblo en el cual se cree y descubrir de pronto que ese pueblo es sólo un rebaño despreciable de seres hambrientos. ¿En qué momento ocurrió eso? ¿En qué momento se descubrió usted superior a su pueblo? ¿En qué momento dejó de ser usted uno de nosotros? No importa. Debe haber sido un momento terrible. Por eso, porque ya era un extraño, empezó usted a medirnos con la tabla de valores del Norte.—" (132)

Y cuando Alberto, antes de salir le suplica por última vez que no firme el tratado:

"Don José....(A GRITOS: SU VOZ SUENA PATÉTICA, CASI PREÑADA DE LAGRIMAS.) Lo firmaré. Nadie impedirá que ejecute el mandato de este pueblo noble y bueno. Lo firmaré!" (133)

Personaje de una trayectoria invariable, Don José aunque reacciona a los estímulos de los demás personajes, se mantiene en una sola línea de acción y por eso no toma conciencia nunca; ni aun bajo el fuego de Alberto, el personaje estímulo de más fuerza en la obra.

Alberto se queja a Doña Isabel de que sólo se incluye en el Referendum, al Protectorado y a la Colonia, lo que hará que nadie escoja la colonia, desde luego. Y además la propaganda indigna de:

"Si usted no vota por el Protectorado, estará contra la Democracia. Si usted no vota por el Protectorado, se hará cómplice de los subversivos." (134)

Doña Isabel, perdida ya su fe, pero fiel a los ideales muertos, le contesta con suave ironía:

"Doña Isabel.....(COMO QUIEN EXPLICA LA COSA MÁS NATURAL DEL MUNDO.) Para acallar nuestras conciencias. ¿No lo comprendes? Para que el pueblo se entretenga con su himno, su bandera, su Constitución. Para que viva una ilusión hermosa y pueda jugar a la libertad calladamente, pacíficamente, inocentemente. (CON ARRANQUE BRUSCO Y VOZ TERRIBLE; SEÑALANDO A LA IZQUIERDA.) ¡Para que no nos obligue a levantar más vallas de hierro alrededor de Palacio!" (135)

Las vallas de hierro (136) son el abismo entre don José y su pueblo. En enserramiento moral lo señalará luego Casandra, arrojándose en pleno rostro a la madre: Sale en el coche descubierto y sin escolta porque según le dice:

"Voz de Casandra....(PROVINIENDO DEL FONDO, ABAJO.) Voy a respirar aire puro, mamá. Me asficia tu palacio." (137)

Doña Isabel oae anonada en la butaca de Don José. La explícita acotación completa la encerrona:

"(—ES LA PRIMERA VEZ QUE DOÑA ISABEL SE SIENTA DURANTE TODO EL TRASCURSO DE SU PRESENCIA EN ESTE CUADRO. POR ELLO LA ACCIÓN AD-

QUIERE SIGNIFICACION DE DERRUMBE TOTAL, DEFINITIVO. CON VOZ TRAN-
SIDA DE AMARGURA: ¡MI Palacio! SE QUEDA INMOVIL, ENCOGIDA, MIRAN-
DO LOS PAPELES EN DESORDEN SOBRE LA MESA. EN MEDIO DEL MAS ABSOLUTO
SILENCIO CAE EL TELON.)" (138)

Un personaje genérico, el Mozo, miembro de una delegación de campesinos que viene a Palacio trayendo una piedra para que se analice su valor industrial, coincide con Doña Isabel, en sus temores. La sombra del Norte, que fue antes la de España, será la sombra (los tentáculos) del padre del cual hablara Alberto. Y es además la sombra simbólica de la Ceiba. El golpe de gracia del problema se expresa así en sus labios.

"Mozo....(EN TONO TRANQUILO Y PAUSADO.) Sé bien, don José, que no vivo en una dictadura. Pero las libertades de que gozo no son de por sí..... quiero decir, no son para mí la libertad. A lo mejor es verdad que gozamos de muchas libertades. Pero me parece que no gozamos de la libertad fundamental... de ser nosotros mismos." (139)

Porque el Mozo sabe al igual que doña Isabel que si se puede morir de hambre (muerte física), también un pueblo puede morir de pan: la horrible muerte moral.

La escena entre padre e hija, la única que ocurre entre ambos en toda la obra, adquiere un sentido irreal, aislándose del resto de los presentes. Ocurre la noche de la recepción en la cual se firmará el tratado. La luz va concentrándose exclusivamente sobre el rostro de Don José. Subjetivamente, visualiza su estado anímico. La voz de Casandra, personificación auditiva de su tierra, se convierte en la voz de Teresias. Como un aguijón socrático, lo acusa para que haga toma de conciencia.

"Casandra... (EL MISMO EFECTO. SE MUEVE EN LA OSCURIDAD. OTRO PASO HACIA LA DERECHA.) ¡Que has hecho de la emancipación de tu pueblo?

Don José....El progreso.... El Protectorado....

Casandra....(INTERRUMPIENDOLO, SU VOZ INCRESCENDO.) ¿Dónde está el más joven, el más noble de tus amigos?

Don José....Me ha abandonado... ¡A mí! ¡A mí que...

Casandra....¡José! ¡José! ¡Devuelve lo que nos has quitado! ¡Limpia lo que has mancillado! ¡Humilla lo que has ensalsado! ¡Resucita lo que has matado!

Don José....¿Quién me habla, Dios Santo?

(CESA BRUSCAMENTE LA MUSICA IRREAL. HAY UN INSTANTE DE SILENCIO, ROTO POR LA VOZ DEL COQUI. CALLA TAMBIEN EL COQUI. Y SURGE EN LA OSCURIDAD LA VOZ DE CASANDRA, PROVIENIENDO DE ELLA QUIEN ESTA YA EN EL LUGAR DONDE ANTES VEIANOS LA ESCALERA DE MARMOL QUE CONDUCE A LA TERRAZA CIRCULAR DE LA DERECHA.)

Casandra....¡Esa es mi voz! ¡La voz de mi mundo arrasado por tí! La voz de tus ideales muertos, de nuestra patria entregada, de mi amor asesinado. ¡Esa es mi voz! (EN GRITO TERRIBLE.) ¡Es la voz de mi Alberto!" (140)

Casandra llega al sacrificio final, haciendo tres disparos. Este final es algo confuso. No se sabe si Casandra mata al padre, concluyendo así la misión de

Alberto, y luego se suicida. La anotación dice:

"(SUENAN TRES DISPAROS. EL ROSTRO DE DON JOSE SE CRISPA DE DOLOR Y LA LUZ QUE LO ILUMINA EMPIEZA A EXTINGUIRSE MUY LENTAMENTE. ENTRA DE FONDO MUSICA RELIGIOSA DE LA ESCENA ALBERTO-CASANDRA. LA MUSICA SUBE DE VOLUMEN Y ENTRA EL CORO DE VOCES FEMENINAS.)" (141)

Según Carlos Soldórsano ella se suicida (142) y no menciona que mata al padre. Francisco Arrivi también habla del suicidio de Casandra. (143) Así también Guerrero Zamora. (144) Pero yo creo que de quedar vivo el padre quedaría la interrogante de si firmó el tratado o no. De haberlo hecho, el autor estaría afirmando la perdición del País, lo que chocaría con las líneas finales de la obra. Cabe la posibilidad de que Casandra mate al padre (concluyendo la intanción de Alberto), y luego se suicide. Por lo menos eso es lo que yo seo en claro de la anotación arriba. Además Casandra, como la helénica, tiene que ver realizado su vaticinio (en este caso el sueño sobre la ceiba). Re-ouérase cómo se ha insistido en lo de la sombra del padre. Esto ooncuerdaría más con la intervención final de Terecias y el coro apotósicoo que cierra el drama:

"Vos de Terecias....Y sucedió. La Historia de los hombres perpetuó lo implacable de Tu fallo. ¡Por amor y por dolor Casandra es ya inmortal!" (145)

Se vuelve a la primera impresión del comienzo de la obra, en que Terecias hacía una simbólica introducción que servía de prólogo y premonición; ante la estatua de granito y el palacio en ruinas. Ahora se comprende mejor el significado del sueño de Casandra y la sustitución de la ceiba por su estatua. (Ceiba-destrucción sombra del padre=sombra del Norte.) Ese énfasis final en Casandra pone la salvación del País en manos de las nuevas generaciones, al reivindicar al padre con su acción. Puede que en la profecía de Terecias en el comienzo esté la clave:

"Terecias...—Para que la realidad se convierta en esto, es preciso que alguien consciente o inconscientemente, infrija el orden moral del universo. Para que Casandra se convierta en marmol, es preciso que el equilibrio moral se haya roto mucho antes de que ella realice el acto histórico." (146)

Y si ella realiza el acto histórico, tiene que destruir a la-sombra (al padre) para realizarlo. Al entrar la muerte al palacio (la voluntad de un pueblo para decidir su destino), la armonía trágica vuelve a su cauce.

El autor extrema el aspecto tónico aprovechando el espacio teatral en todas sus formas, en un esfuerzo por dar valides simbólica a todos los elementos dramáticos, en una confrontación permanente, como si quisiera romper con las fronteras físicas del escenario. Su técnica de desplazamiento escénico es de estilo expresionista y hasta cierto punto cinematográfica, a veces en una especie de "dolly-in" y "dolly-back" y otras en "fade-in" en lo cual la iluminación juega un papel importantísimo. (146a)

El exceso de indicaciones de movimientos, gestos, detalles plásticos a veces obstruyen la fluidez de la acción como en la escena del rezo de Casandra⁽¹⁴⁷⁾ así como la de ella con el padre.⁽¹⁴⁸⁾ Y la descripción detallada de la estatua con la capa crispada por la mano que bien puede ser "un pabellón, una bandera".⁽¹⁴⁹⁾ Claro que esto lo obviará el montaje dando la medida justa. Por otro lado, el exceso de sonido e iluminación lo explica la intención que el autor quiere poner en los efectos plásticos como consecuencia de estados subjetivos, de presencias y estímulos. Se usa el oscuro como forma dramática en que las voces y los coros, son flujo de conciencia; y no sólo como mecanismo para los mutis y cambios técnicos. Y la repetición de los coros y de ciertas líneas, la acumulación de símbolos como el sentarse Doña Isabel en un momento dado, la ceiba, el ruiseñor, el coquí, etc. son desde luego, intentos enfáticos para respaldar el contenido del drama.

El canto del coquí⁽¹⁵⁰⁾ poetiza y ambienta la escena. Con su peculiar e intermitente sonido, es centinela alerta de las sombras. La poesía de la acción se pierde para el público:

"DE LA EXTRAÑA DE LA ESPELURA, SALPICADA DE ROCIO Y LUCIERNAGAS, SURGE LA ROTA CRISTALINA DEL COQUI; MONOTONA EN SU MUSICALIDAD: CO-QUI; REPETIDA EN EL TIEMPO Y EL ESPACIO: CO-QUI; INVARIABLE EN EL AYER, EL HOY, EL MAÑANA: CO-QUI; CONCIENCIA INFLACABLE DE LO PERSEDERO: CO-QUI; VOZ OMNISCIENTE DE LO ETERNO: CO-QUI; Y DE LA ATMOSFERA COMO DE COSA SONADA QUE ENVUELVE LA ESCENA, BAJA HACIA LA TIERRA UNA MUSICA DIFUSA, VAAGA, IRRREAL.)" (151)

Y si bien he dicho que las voces en la oscuridad pudieran ser flujo de conciencia, esto no lo hay en los personajes como ocurre en *EL SOL Y LOS MACDONALD*, *EL HOMBRE Y SUS SUEÑOS* y *LOS SOLES TRUNCOS* en que los personajes expresan sus dudas, temores, etc. por medio de sus pensamientos. Aquí se dan a conocer directamente por sus diálogos, por medio de la opinión de unos sobre otros o por la acción individual de cada uno.

Esta sátira obvia y amarga de un sistema de gobierno y a una situación dada,⁽¹⁵²⁾ como casi todas las obras de ese estilo escrita en Puerto Rico, tiene un tinte de amargura y enajenación.^(152a) Esto explica la condición del puertorriqueño. En países ya constituidos y definidos, las sátiras casi siempre tienden a ser festivas. Hasta donde yo sé sólo hay una obra puertorriqueña inédita de Gerard Paul Marín, *CUANDO NINI SEA HONESTA* en que el toma del Estado Libre Asociado (el Protectorado en *LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO*), según me han dicho, se trata en enfoque de farsa cómica; no así otra obra de este mismo autor, *REPARLO Y QUIÑOL DE JUAN CANELO* (1956). Por lo general el humor en estos casos, como dice René Marqués,

"casi siempre sale agrio, o sombrío o patéticamente inocuo."^(152b)

En *LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO*, el autor ha captado la realidad sublimizándola según su necesidad creadora. Recopila una serie de acontecien-

tes políticos e históricos de su País. Y el enfoque que le da a cada uno, en forma visionaria, la Historia hasta ahora se ha encargado de desmentir o afirmar sus puntos de vista.

El autor está consciente de que trabaja con material peligroso, ya que sus propios ideales políticos están envueltos. Por eso el énfasis de destacar todos los ángulos imparcialmente, humanizando el personaje de Don José. Al ponerlo cerca del espectador y al situar el oponente (Don Rodrigo), en un plano invisible e intangible, le permite establecer un diálogo con los que rodean al gobernante. La figura invisible, e inaprensible se convierte así en un paradigma universal. Se descarnan todos los ingredientes y se salva entonces el mensaje de la obra.

7. LOS SOLES TRUENOS (1958)

Esta es la séptima obra del autor. Su análisis más extenso que los otros, constituye la Cuarta Parte de esta tesis, ya que su escenificación, como se indicó en la Introducción, es el motivo principal de este trabajo.

8. UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA (1958)

Este drama se inspira en el cuento del mismo autor: EL NIÑO EN EL ÁRBOL (cuento en cuatro tiempos), Segundo Premio del Ateneo Puertorriqueño en 1956. Forma parte de su colección de cuentos EN UNA CIUDAD LLAMADA SAN JUAN.⁽¹⁵³⁾ Antes de pasar al análisis de la obra dramática es pertinente que se revise brevemente el cuento que le sirve de origen. Este breve cuento es el hermoso monólogo interior de un niño.

El cuento: El niño en el árbol (1956)

"El niño estaba en el árbol,
y el árbol estaba muerto." (154)

Este es el epígrafe original de René Marqués, que origina su cuento EL NIÑO EN EL ÁRBOL y el cual desemboca en cuatro instantes psicológicos en el alma de un niño. Y cada uno lo caracteriza una súplica de autocastigo y una interrogante de muerte. La primera:

"¿Quién mató al minino hembra? ¿Quién lo mató?" (155)

El calificativo parece establecer una condición especial. Se rehuye nombrar directamente al animal muerto. Se verá más tarde en la obra dramática

como el niño al pensar o referirse a la madre la denominará como "ella". Aquí ella viene a ser la estampa de la madre-gata de ojos verdes a quien el hombre abandona, por mala.

"Y nunca más volvió. Aunque en el patio quedaba el quenepo^(155a) macho que era alto y poderoso, como el hombre, y que daba sombra. Y era un conejito encaramarse a él. (Bajo el árbol de quenepo, con una rama tronchada, unas manecitas blancas mataron al gato hembra.)" (155b)

Por eso la súplica punitiva:

"Odiame viento, y asótame la cara." (156)

Pero el viento no responde.

La segunda:

"¿Quién asesinó la estatua? ¿Quién la asesinó?" (157)

Porque la estatua de lata se transmutó en la mujer de ojos verdes y como no podía asesinar a la madre, Michelin ultrajó la estatua de la avenida, con la pintura. Pero la mujer no muere y el padre nunca volvió y entonces el quenepo macho del patio se convirtió en el padre.

"—alto y poderoso como el hombre, y le protegía contra unos ojos traidores, verdes como la furia del mar." (158)

Y el niño suplica:

"Odiame lluvia y asótame la cara." (159)

Pero la lluvia no responde.

La tercera interrogante:

"¿Quién mató al quenepo macho? ¿Quién lo mató?" (160)

es la más dolosa de todas, porque no ha sido él, el asesino y sí la mujer de los ojos verdes. Para ella era necesario el asesinato para que la terraza tuviera más espacio para acomodar en las fiestas, a los extraños. Y el árbol-padre fue sacrificado. Y el niño se siente culpable por no haberlo impedido:

"Odiame árbol, y quítame la vida." (161)

Pero el árbol no responde.

"estaba lejos, ofreciendo su leña seca a una viejecita en el arrabal de San Martín." (162)

Y quedaba un poco del veneno azul con el que le quemaron la vida.

La última interrogante:

"¿Quién mató a Michelin? ¿Quién lo mató?" (163)

es una acusación genérica a todos los padres, a la existencia misma que realizó el milagro de vida y luego permite que se tronche en gestación, plena de potencialidades.

Y la crucifixión del niño ante el altar del padre ausente, es súplica de perdón:

"— 'Amame, Dios. Ama mucho a Michelin.' Pero Dios estaba lejos, tomando entre sus manos al alma de un pordiosero. Y el árbol estaba ausente como el hombre que no volvió. Y el niño estaba en la

rama pensando en el niño muerto..." (164)

Pero el Dios camusiano tampoco responde al niño.

Con el bullicio de los niños que celebran su cumpleaños, el niño ya no escucha la voz de la mujer-gata que le llama para que parta su bizcocho. Porque el niño se puso azul, recordando al padre y al árbol. Y su odio azul fue la antítesis de los ojos verdes de la madre. Y porque no puede vivir mientras ella viva y

"Dios esté allá tan lejos sin oír la voz que clama, desde un árbol que ya no existe: '¡Sopla tú, Dios, las velitas! ¡Y perdona a Michelin!'" (165)

Como en el cuento PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO, ya el desenlace ha ocurrido antes y lo que se muestra es un autoanálisis mental. Michelin, mientras agoniza, subido sobre algo (la sombra de lo que fuera un árbol), ve los cuatro puntos culminantes de su corta vida y muere. Cada tiempo en que se divide el cuento, corresponde a un asesinato. Los tres primeros, simbólicos y el cuarto, real. El asesinato de la gata y de la estatua es la muerte simbólica de la madre. Si bien el niño no puede matarla, el asesinato mental la trata como muerta en vida. El asesinato del quenepo es la muerte del padre ausente. Pero el último, es verdadero, tangible, ya que corresponde al suicidio del niño. Todos los tiempos se enlazan hacia ese punto culminante-máximo. Y cada uno de esos instantes mentales del niño contiene primero la súplica y luego la interrogante, resultado de un acto asesino, propio de la incoherencia de los estados mentales, ya que la lógica sería primero el acto y luego el recordamiento. Porque no hay duda que este niño atormentado, en el fluir de su conciencia se siente culpable de lo que hace o de lo que no puede hacer. Como por ser niño no puede cuestionar a la madre, busca refugio en el árbol y si éste es símbolo del hombre ausente, Michelin se convierte en árbol para encarnarse en el padre. Y cuando el árbol muere, ya no tiene razón de ser su pequeña vida. El mundo ya no tiene sentido y Michelin es libre para escoger su muerte en forma existencial.

Al pasar el cuento a la obra dramática, se ha apelado a los recursos propios de ese medio. Muchas de las imágenes del cuento se han conservado al igual que la atmósfera y el tono. Pero se han utilizado escenas retrospectivas y se ha ampliado el margen de acción en el que la madre y el padre toman parte activa en la vida del niño. Se han añadido dos personajes más: la nana y un amiguito de Michelin. Se ha motivado la causa de la ausencia del padre. Si en el cuento la causa es la traición amorosa de la mujer, en el drama, también tiene su importancia, pero ocurre después de haberse ausentado el marido. Se enfatizan además, otros factores. Los ideales independentistas del padre escritor, profesor de la Universidad, su prisión por defender sus ideales; el regreso al presente; el desengaño amoroso y el abandono. En el cuento, el niño-

árbol se suicida a raíz de la muerte del árbol. En la obra dramática, el árbol aun después de ser destruido, es altar de transformaciones mágicas, mientras el niño cree que el padre vive. Pero ante la cruda verdad de su muerte, se convierte en el altar que recibe el sacrificio de su vida. También en la obra de teatro, se establecen unas relaciones casi rituales entre el niño y la nana, las cuales amplían más sus motivaciones y lo caracterizan mejor. Igualmente, los juegos con el amiguito presentan las facetas de un niño normal que establecen un equilibrio en el personaje.

Algo varía en "el asesinato de la estatua". En el cuento, además de matarla, Michelín quiere también ultrajarla:

"Y pensé con gravedad, pensé, pensé... Hasta que lo supo al fin. Sobre el lugar donde la cigüeña pica, dibujó el símbolo horrible del martillo y la hoz". (165a)

La imagen infantil, ingenua y precisa, ya conforma la situación mental del niño. Destruir también el vientre materno por haberlo traído a un mundo al cual no pidió nacer. Puede además, que la imagen se refiera al sexo. Las relaciones extra-maritales de la madre pueden ser una profanación al regazo materno, refugio que el niño ya cree perdido para él.

No se explica, desde el punto de vista del niño, el empleo del símbolo comunista del "martillo y la hoz". Puede que tenga relación con la imagen infanal que el catecismo católico emplea para el comunismo; y así se justificaría su empleo por el niño. En la obra dramática el símbolo cambia a una metáfora más adecuada. Michelín pinta ahora "

"la cara horrible de un diablo"

en la falda de la estatua,

"para que su alma la maldiga Dios". (165b)

Aunque ambas imágenes guardan relación, es una lástima que se haya sustituido la imagen pútrica. Pero lo explica el que sea la madre la que lea la noticia de la profanación de la estatua en el periódico, ya que la frase infantil no tendría sentido en sus labios.

El cuento: LA SALA (1958)

También el cuento LA SALA del mismo autor, mencionado ya en el análisis de LA CARRERA, p.216 de esta Segunda Parte, tiene bastante contacto con UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA: El regreso de un padre nacionalista después de diez años de prisión, lo pone frente a un mundo ajeno en que los valores espirituales han cedido el paso a lo acomoditicio, donde

"trabaja la madre, y el hijo trabaja, y el país progresa,
'la tripiña llena, la tripiña canta', y la gente danza, y
la gente ríe." (165c)

Tanto el niño, ahora adolescente, como la esposa, le son extraños, El transcurso del tiempo, las sombras del recuerdo, impiden la comunicación entre

ellos. El ámbito familiar encarnado en la sala—que las constantes mudanzas han degradado hasta convertirla en el hueco oscuro de

"un piso feo y húmedo en el viejo San Juan", (165d)

se le asemeja ahora a la celda estrecha. Y el vaivén y el ohirrido del sillón y la araña de cristal oscilando desde el techo, estimulan su flujo de conciencia en introspección mental. El sonido de la puerta que cierra el hijo, como el de la celda, le sobresalta y aun más, porque esta vez es el apartamiento definitivo entre ambos. Y el fluir del tiempo se detiene en ese instante porque

"El tiempo de la sala era capaz de absorber la eternidad.

"Trascientos sesenticinco noches tiene un año." Se estremeció. La sala, tal como la vio su ausencia, preparaba en las sombras otro día idéntico al de hoy." (165e)

Los puntos de contacto más evidentes, entre el cuento LA SALA y el drama y que se podrán ver más adelante en el análisis de la obra son:

"—Diez años pasan pronto, Mercedes.

—Lo sé, Leandro. ¿Qué pueden ser diez años en nuestras vidas? Qué pueden ser sino toda una vida, o más, porque se incluye también la vida ya vivida y la que está por vivirse, en esperanza o temor, o frustración o espanto. Y no sólo la propia sino la vida de ella y la del hijo, en la estrechez de la celda, o en la inmensidad del corazón, o en la angustia sombría del pensamiento." (165f)

"Pero la destrucción estaba en los otros: en la escuela del niño, '¿Verdad mamita, que papá no es un traidor?'; en el trabajo, tan penosamente logrado, tan fácilmente perdido, 'Nos comprometemos, señora'; en la amistad que se esfuma. 'No vengas más, por favor'; en la proposición que deshonra, 'Si firma usted este documento'." (165g)

"—Cada cual tiene la razón a su modo, Manuel.—

La razón de firmar endosos al gobernante para borrar en parte la mancha de la subversión, y destruir los símbolos venerados, y quemar los libros más amados, y ocultarle al hijo los poemas del hombre en prisión." (165h)

"Pero no hablar es ya una costumbre. No es fácil convertir en sonido los pensamientos propios cuando hay diez años de silencio—o de casi silencio—envolviéndolo todo: La luz matinal y la medianoche, la soledad, el cuerpo, la ventana y la puerta, los pasos, las manos y el rayo de luna, y las horas—sesenta minutos en cada hora larga, o ciento veinte, o cuatrocientos mil—y el olor a humedad y a sábanas sudadas, y el frío y el calor, y el lagarto en el piso, y el vaso de agua, y la mosca verde, y los ojos, todo, en fin; calado hasta los huesos de silencio; las palabras circulándole en el alma, sin salida; prisioneras del tiempo, sin espacio." (165i)

El epígrafe de T. S. Eliot, THE HOLLOW MEN (Los hombres vacíos) que inspira el cuento LA SALA, tiene el peso de la soledad y de las sombras; elementos presentes también en la obra dramática.

"Between the conception
And the creation
Between the emotion
And the response
Falls the Shadow:
Life is very long." (165j)

La obra dramática: UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA (1958)

Francisco Arrivi, al referirse a esta obra dice:

"En UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA el poeta se escapa nuevamente en altair de consumación trágica. Un niño genial, hijo de nacionalista desaparecido en la inmensidad del mundo y de una puertorriqueña americanizada que ha buscado refugio sentimental en un amante estadounidense, sucumbe por autoenvenenamiento cuando descubre dentro de sí la irremparable grieta abierta por sus padres. El pathos trágico resulta más agudo que en piezas anteriores, pues el destino de muerte troncha una vida escapullada que anhela florecer. No se ha expresado en el teatro puertorriqueño, donde se muere a menudo y de dolorosa manera, muerte más cruel que la de Michelín." (166)

El autor considera esta obra como una comedia trágica en tres actos, término que ya usara para designar a LOS SOLES TRUNCOS.. Pero en verdad es una tragedia moderna.⁽¹⁶⁷⁾ Premiada en 1958 por el Ateneo Puertorriqueño, fue presentada en el Teatro Experimental de esa institución en 1959 bajo la dirección de Piri Fernández. En 1960 el Instituto de Literatura Puertorriqueña también la premia. Y en ese mismo año, con dirección de José N. Lacombe, se presenta en el Tercer Festival de Teatro Puertorriqueño, con vestuario y escenografía de Carlos Marichal y José N. Lacombe. Y con actores entre otros: Josie Pérez, Braulio Castillo, Alicia Moreta y el niño Víctor Manuel Hernández. La Editorial Arrecife de Méjico, la publica en 1959^(167a) y el Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1961.^(167b) El Dr. Seymour Menton de la Universidad de California (Recinto de Irvine) incluye UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA en su curso de Teatro Hispánicoamericano.^(167c)

En LA FORMACION INICIAL DEL ESCRITOR (Memorias mínimas) de René Marqués, en que éste relata incidentes de su infancia, hay un pasaje que a la vez que el autor susculita las razones de por qué es nacionalista, éstas coinciden con la íntima creación del personaje de Michelín:

"Ahora bien, el acto de amar lleva consigo, de modo inherente, el sentido de orgullo por aquello que se ama. Imposible amar a quien despreciamos. Podemos sentir momentánea e incluso neurótica y obsesiva atracción por un ser que consideramos despreciable, pero amor, verdadero amor, no. Ciertamente el amor no es ciego. El acto de amar no impide ver y entender los defectos y limitaciones de la persona amada. No endiosamos ciegamente al objeto amado, pero amándolo, sentiremos orgullo de aquellas cualidades que consideramos positivas, perdonando, si podemos ayudar a cambiar o mejorar, las negativas. El amor a la tierra y aquello relacionados con ella—a 'los míos'—no es ciego. Veo limitaciones y defectos. Pero me siento orgulloso de esos 'los míos' pues yo soy parte de ellos y, despreciándolos, estaría despreciándome a mi mismo. Si asoma su cabeza al desprecio, abierto o soterrado, cesa el amor. No los amaré a ellos, pero tampoco estaré amándome a mi mismo. Violando el precepto, no sólo bíblico, sino profundamente psicológico de 'amarás a tu

prójimo como a ti mismo', estaré cometiendo un acto de autodestrucción, de suicidio en fin. Pues en el mundo de la infancia, el prójimo no es un ente de las remotas quimbambas ni una entelequia, sino concretamente el mayor o menor conglomerado de seres humanos que con el niño comparte ambiente, lenguaje, religión, costumbres, ética, historia, tradición, folklore, dentro de una limitada área geográfica. Y el 'tú mismo' del precepto bíblico y psicológico está, en ese período inicial, inmerso en el ente colectivo inmediato, es decir 'el prójimo'. Hacerle aparecer como despreciable a su propio ente colectivo, destruir psicológicamente para él ese ente colectivo, ese 'prójimo' inmediato, mediante el sistema educativo, la propaganda o lo que fuere, es destruir criminalmente o al menos averiar de modo poco menos que irreparable el 'tú mismo' del niño, distorcionando el desarrollo de su personalidad, haciendo a la postre que éste desprecie el prójimo inmediato, despreciándose a sí mismo, en patético proceso de autodestrucción." (168)

Y eso mismo se ha hecho con Michelin, que en última instancia puede ser Puerto Rico, país joven cuya vida desdoblada es análoga al doloroso mundo de este niño

Muy poco se podría añadir al detallado análisis que de este drama ha hecho Piri Fernández de Lewis. Véase por ejemplo:

"UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA ha titulado René este drama. El examen del título nos da una dimensión aún más profunda de su patética visión dramática. El 'niño azul' es Michelin, muerto en sus sueños y en su ser. La 'sombra' es la madre, razón y principio de su vida-muerte. Un niño muerto para una madre. El niño muere no por causa de la madre, sino por la madre. Para ejercer una acción sobre la madre. Porque para René Marqués si la vida es un vivir muriendo, la muerte es un morir viviendo. Y se muere para vivir. Se muere como reto, como acusación, como resorte, como alarido, como holocausto, como purificación, como sentido de culpabilidad, para que el principio de vida pueda ser." (169)

Sólo añadiré algunas observaciones técnicas que a mi juicio puedan arrojar más luz a dicho análisis.

Como la obra gira alrededor de un niño, vale la pena copiar aquí la anotación al respecto:

"MICHELIN TIENE ALREDEDOR DE DIEZ AÑOS. DELGADO, PEQUEÑO, FÍSICAMENTE FRÁGIL; GRANDES OJOS QUE SE ABREN A LA VIDA CON UNA ESTREMOSIDAD Y PRECOZ CLARIVIDENCIA HUERFANOS DEL ASOMBRO INOCENTE DE LA NIÑEZ: CUERPO BIEN FORMADO, FACIONES ATRAYENTES; HAY, SIN EMBARGO, EN ESTA CRIATURA ALGO INTANGIBLE QUE IMPIDE EXPERIMENTAR ESA BLANDA TERNURA QUE ORDINARIAMENTE SIEMPRE EL ADULTO NORMAL ANTE EL ESTADO INFANTIL DE SU PROPIO GÉNERO. EN UNA SOCIEDAD PRIMITIVA ESTE NIÑO CON SIGLOS DE VEJEZ EN SU CORTA EXPERIENCIA, INSPIRARÍA UN TERROR SUPERSTICIOSO, SERÍA ELEVADO A LA CATEGORÍA DE SER TABU, DE CRIATURA SAGRADA. EN NUESTRA CIVILIZACIÓN PROVOCA ESA SENSACIÓN DE MALESTAR QUE NOS INSPIRA EL NIÑO ATROZMENTE PRECOZ, CUYO TRATO NO SABEMOS ACONDICIONAR A NUESTRA EXPERIENCIA COTIDIANA. NOS SENTIMOS UN TANTO PERDIDOS ANTE EL, NO SABIENDO SI HEMOS DE TRATARLE COMO A UN NIÑO, COMO A UN ADULTO O COMO A UN MONSTRUO. LA CONFUSIÓN Y EL MALESTAR SE ACENTUAN DADO EL CASO DE QUE MICHELIN, COMO OTROS NIÑOS EXCEPCIONALMENTE PRECOCES, UNE A SU MADUREZ INTELECTUAL, A SU AGUDO PODER DE OBSERVACIÓN Y RACIOCINIO, ARRANQUES PURAMENTE INFANTILES QUE ESTAN ACORDES A SU ESCASA EDAD. SIN EMBARGO, SON POCAS LAS OCASIONES DE SINCERA Y ESPONTÁNEA EXTROVERSIÓN. SU INTELIGENCIA, SU SENSIBILIDAD, LE HAN ENSEÑADO QUE DENTRO DE LAS CIRCUNSTANCIAS EN QUE SE DESENVUELVE SU VIDA, LA ACTITUD RESERVADA, CONTENIDA, PUEDE SER ADECUADA DEFENSA CONTRA FUERZAS HOSTILES DEL MUNDO EXTERIOR. UN ESTUDIO MÁS DETALLADO DE ESTA CRIATURA DEMOSTRARÁ QUE DESPUÉS DE SU

ACTITUD, MAS O MENOS TACITURNA, BULLE EL FUEGO DE UNA DESBORDANTE FANTASIA POETICA." (170)

Esta larga descripción de Michelfin adelanta la patética tristeza de este niño-adulto. El autor ya prepara al lector, al director y al actor para la interpretación del personaje. Aunque tal vez perjudique la interpretación espontánea, sin embargo suaviza el impacto que produce el personaje. Marqués ama a este personaje y el temor de que no se le de la interpretación justa a ese complejo mundo infantil, hace que se ceda en su posición como dramaturgo.

A Michelfin al igual que al Ramiro niño de EL SOL Y LOS MACDONALD, lo oprimen las taras familiares. Si en Ramiro eran las aprensiones, el peso de los antecesores, en Michelfin no hay nada en su pasado que pudiera ser causa de esa enajenación. Puede haber una perversión mental en Ramiro por su experiencia traumática al presenciar las relaciones sexuales de sus padres. En Michelfin, la posible perversión puede radicar sólo en su imaginación al presentir las relaciones de la madre con el amante. Algo puede haber de cierto, ya que el niño expresa su odio al inglés, al escuchar una conversación telefónica de su madre con el norteamericano.

"Michelfin....(CON DOCILIDAD PELIGROSA.) Sí, mamá. (SUBE DOS ESCALONES MAS Y SE DESLIEVE.) No me gusta el inglés, ¿sabes? Es la única asignatura en que tengo mala nota. Y es por eso. Porque no me gusta. (SUBE UN ESCALON MAS Y SE VUELVE SOLO A MEDIAS, PARA MIRAR A SU MADRE.) Creo que le tengo odio, Creo que le voy a tener odio a todos los que hablen inglés. (SALE RAPIDAMENTE.)" (170a)

Pero su enajenación tiene resortes más profundos. Las taras psicológicas que obran en él, son resultado de un pasado reciente, vivido por su padre: el choque directo con una cultura extraña, hecha carne en el contacto directo con la traición de la esposa. El choque de esos dos mundos entra de lleno en el ámbito familiar del niño, haciéndolo víctima inocente. Así su enajenación, partiendo de un hecho real y directo, se poetiza trascendentalmente.

Carlos Solórzano considera esta obra como la mejor de René Marqués. Ve en ella un alcance psíquico en que el elemento familiar limita o patentiza la ideología política. Hay una confrontación de expresionismo: el individuo en el grupo que se desdobra es un elemento estrictamente surrealista. El niño muere como el árbol (elemento mágico). La dualidad de la obra (expresionismo-surrealismo) se proyecta hacia lo universal. Estas tendencias de vanguardia nacen de la misma acción. (171)

El comienzo de la obra guarda semejanza con LOS SOLES TRUNCOS. Allí el pregón callejero que establece el tono, es seguido por la voz de Inés, quien con el "¿Emilia?" parece requerir que su hermana salga de su abstracción y vuelva a la realidad. (171a) EN UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA, la canción de baquiné (172) es cantada fuera de la escena por Cecilia, hermana de crianza del padre de Michelfin. El canto de esta especie de Vestal, viene a ser como

un prodigio de premonición. Premonición que el niño parece advertir y que rechaza, no queriendo oír la canción fúnebre. Pero el llamado de Andrés, el amiguito: "¡Michelfín!" al terminar el canto, tiene la misma connotación que en LOS SOLES TRUNCOS. A este llamado de la realidad Michelfín responde:

"(—SALTA A LA BARANDA Y AGILMENTE QUEDA SENTADO SOBRE ELLA. DA UN SILBIDO DE AVISO.)

Michelfín...Bueno, ya estoy aquí.

Andrés.....(VOLVIÉNDOSE HACIA EL FONDO.) Caramba, te me perdiste. ¿De dónde sales?

Michelfín...De cualquier parte." (172)

Ese "cualquier parte" equivale al mundo de los sueños y de la fantasía donde las dimensiones del tiempo intangibles para los demás, son la realidad poética del niño. Porque la enajenación de Michelfín tiene contacto con la de Emilia. Porque si él es el niño-adulto, ella es la adulta-niña. Y ambos sienten el desgarrador paso del tiempo. Para ambos, dolor de lo perdido en el pasado. Y como se niegan a enfrentarse a la realidad, se refugian en el ayer, pero trayéndolo al presente, forma novedosa y de una profunda angustia existencial.

Así la primera escena retrospectiva de Michelfín⁽¹⁷³⁾ es tan extraña como las de LOS SOLES TRUNCOS: (la de Emilia con Hortensia,⁽¹⁷⁴⁾ la de Inés con Hortensia^(174a) y la de Inés con las dos hermanas.^(174b) Como allí, aquí también ocurren en el pasado propiamente dicho, y sí en el presente en una especie de duermevela. Es en verdad un monólogo, el pensamiento desdoblado de este niño, traducido en un diálogo, en el cual materializa al padre. Sólo se menciona lo que a él le es agradable. Por eso no menciona a la madre directamente y cuando es indispensable hacerlo, se refiere a ella en término genérico, o a "la otra". El Acto Primero termina con el llamado de la madre: "¡Mike! ¡Mike! ¡Michael!"⁽¹⁷⁵⁾ "¡Mike! ¡Mike! ¡Michael!"⁽¹⁷⁵⁾

Se cierra el círculo con el primer llamado del comienzo del acto, pero la adulteración del nombre por ser en un idioma impuesto, no halla eco en el niño. Se resiste y continúa durmiendo hasta el Segundo Acto.

El Segundo Acto es toda una verdadera retrospectiva al pasado, dos años atrás, un recuerdo del niño en el mismo sueño en que ha llamado al padre en el Primer Acto. Pero aquí, él no toma parte; es sólo un espectador más, aunque permanece dormido y no se le ve. Es un sueño normal en el cual ve el pasado. Pero en él ocurren cosas que probablemente el niño nunca vió, pero que puede haberse enterado por Cecilia o haberlas imaginado. Su mente infantil recrea lo acontecido, acondicionándolo a su necesidad psicológica. Al fin, él mismo aparece en el sueño. Ocurre en el momento en que su padre ha regresado de la cárcel y está incapacitado para adaptarse al ambiente que ahora le resulta extraño y hostil. Esta retrospectiva se retuerce a lo máximo. Dentro de ella, Michel, el padre, tiene otra retrospectiva que lo lleva al momento de su encarcelamiento.

Michelín sigue soñando y ahora ve al padre, hablando con Cecilia. En el diálogo hay algo del existencialismo sartreano:

Michel.....(SOMRIENDO TRISTEMENTE.) Ah, no, ma chérie, no me hables así de El. Es muy curioso nuestro buen Dios. Pone el don de la libertad en el corazón de un hombre, y luego permite que los otros maten ese don supuestamente divino. Pero no es eso todo. Pone el amor en el corazón de un hombre y luego permite que una mujer mate sin piedad ese amor. Sí, sí, el buen Dios que aprendimos amar es un ser juguetón y travieso.

Cecilia....¡Michel!

Michel.....No me quejo, Cecilia. ¿Quién puede descubrir los designios de Dios? Quizá el amor a la libertad y el otro amor sean incompatibles. Quizá El pone ambos amores en nuestro corazón para que escogamos uno, uno sólo. ¿No es posible que ese sea el verdadero juego divino? Hacernos escoger, escoger siempre!

Cecilia....No sé, Michel. Nunca... se me ha ocurrido pensar en los motivos de Dios.

Michel.....(TOMANDO SUAVEMENTE EL ROSTRO DE CECILIA ENTRE SUS MANOS.) Tienes razón. ¿Por qué había de ocurrírsete a ti, pensar en eso? Estás demasiado ocupada en derramar el bien para tener tiempo de pensar en Dios. (LA BESA LA FRENTE, Y LUEGO SE APARTA DE ELLA DIRIGIÉNDOSE LENTAMENTE HACIA LA DERECHA. MICHEL HABLA MIRANDO HACIA LO ALTO DE LA ESCALERA.) Pero los que amamos el bien y derramamos el mal, tenemos que pensar en los motivos de Dios.—(176)

Ahora véanse estas dos figuras en la vida de Michelín. Michel, antepone sus ideales a su amor por el hijo y a su deber de padre. La larga ausencia en la prisión ha abundado aún más su carácter. La enajenación es total, no puede enfrentarse a la realidad. En ese acto retrospectivo Michel y Cecilia hablan sobre el niño.

Michel.....—Queda, sin embargo, algo de suma importancia: mi hijo.

(SE DEJA CAER EN EL SOFÁ.) ¡No es feliz!

Cecilia.....(CONNOVIDA, ALARGA EL BRAZO Y ESTRECHA UNA MANO DE MICHEL. EN VOZ BAJA.) ¡Michel!

Michel.....Has hecho lo posible, lo sé. Has hecho más de lo que ella ha querido, o ha podido, hacer. Pero no es suficiente. Me necesita mi hijo.

Cecilia.....Es cierto, Michel.

Michel.....Si yo pudiera quedarme para reciprocár, justificar, esa adoración que él siente por mí.

Cecilia.....(IMPLORANTE.) Hazlo, Michel. Puedes hacerlo.

Michel.....Podría, sí. ¿Pero las consecuencias? Quediéndome, ¿qué se haría de la imagen del padre que tú has alimentado en él? ¿Qué se haría de esa imagen heroica? Un hombre señalado por unos como peligroso, y por otros como despreciable. Un hombre sin oportunidades de trabajo. Un hombre a quien ha de mantener una esposa rica, una esposa que no supo... (SE LEVANTA.) ¡No! Por él mismo, por mi hijo, no puedo hacerlo.

Cecilia.....(LEVANTÁNDOSE.) Michel, tu hijo no es un niño como los demás. Tiene una sensibilidad extraordinaria. Y una inteligencia que a veces me causa espanto. Y, sin embargo, sólo pide lo que piden todos los niños: amor. Valdría la pena el sacrificio que hicieras...

Michel....¿Pero yo, Cecilia? ¿Sería capaz de hacerlo ella? ¿Crees que a mi hijo le dolería menos descubrir todo el horror de la vida que ella y yo tendríamos que llevar?— (177)

Aquí están los motivos de su huida. Si bien la justifican sus ideales, por otro lado es una cobardía, abandonar al niño. No comprende que al irse, lo está condenando, precisamente. Michelín ya conoce la realidad matrimonial de sus padres (cosa que ellos no saben), por lo tanto eso no lo va a perjudicar más. Necesita en cambio, la protección del padre ya que no puede contar con la de la madre. Pero el padre prefiere seguir siendo un héroe para el niño, lo que en verdad sabe no podrá ser en la vida real. Algo le halaga seguir siendo en la imaginación de éste. Es más fácil esto, que ser un padre de carne y hueso que se quede y luche contra la adversidad. El escape es pues, ineludible. Pero la libertad espiritual no podrá encontrarla nunca. No podrá ser libre ya, porque tiene un hijo.

Paradójicamente va a ir primero a Nueva York antes que a Chile. Nueva York es la metrópolis donde espera rehacerse económicamente antes de seguir a ese país ideal. Espera ser profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Nueva York, antes de seguir hacia el Sur. (178)

Cecilia como una sacerdotisa, preside la retrospectión de la muerte del Quenepo con "dignidad hierática". (179) También su canción de cuna TURULETE (180) sirve para suavizar el sueño atormentado del niño entre la transición de una retrospectión a otra. Si Michelín puede fantasear se debe mayormente a Cecilia, quien compasiva lo estimula. Por ejemplo, algunas de las palabras que el padre le dirige al hijo en la retrospectión, se ve que son calcadas de las palabras de Cecilia:

"Michel....(EN VOZ BAJA, SUAVE.) Michelín, ven aquí. (MICHELÍN SE ACERCA A MICHEL, QUIEN ESTA JUNTO A LA "CHAISE-LONGUE".) Siéntate. (MICHELÍN SE SIEMTA Y MICHEL SE SIEMTA JUNTO A EL.) Escucha, hijo. No es bueno jugar tanto al pasado. Puede ser.... puede resultar peligroso. Podemos perder conciencia del presente. Y es preciso vivir en el presente. Aunque el presente sea la más dolorosa realidad. No, no hay escape posible. Es horrible, lo sé. Pero la realidad, no importa cuán dolorosa, hay que encararla. Debo decirte... Allí en los Andes no es fácil la vida." (180a)

La coraza protectora de Michelín, consiste precisamente en estos juegos:

"Michelín...No soy desgraciado papá. (SE APARTA A MEDIA PARA MIRAR A SU PADRE A LOS OJOS.) No soy desgraciado en absoluto. Nunca lo seré mientras te llame y tú vengas, y Cecilia juegue conmigo, y yo pueda ver cosas hermosas, superiores, cosas que no pueden ver los otros. Soy tu hijo, papá, no lo olvides. (APARTÁNDOSE DE MICHEL.) Yo no lo olvido jamás. Cecilia y yo hablamos mucho de ti. A decir verdad, Cecilia es la única persona que me habla de ti." (181)

¿Hasta dónde Cecilia ha hecho bien, en estimular la imaginación del niño en esa forma? Pues si bien a veces se resiste a seguirle en el juego del pa-

sado, puede que inconscientemente ella rechace a la madre del niño. Y por eso mantiene vivo en él el recuerdo del padre. Recuerdo que tendrá siempre a la madre y al hijo en constante antagonismo. Porque si Cecilia en su ignorancia y buena fe, y como vestal guardadora del hogar, es la única que lo ha guiado protegiéndolo dentro del recuerdo del padre, Mercedes, la madre, por el contrario nunca le habla de él, creyendo con esto que así lo protege de sus fantasmas. Sin embargo eso acrecienta más el rencor del niño.

En cuanto a Mercedes, en tangencia con el padre, está al otro extremo del cuadro. Si éste vive fuera de la realidad, ella se aferra tercamente a lo palpable. Entre los dos extremos agoniza el hijo. Ella ha conocido la angustia de la irrealdad del marido, pero como él, lo que hace es rumiar sus problemas, porque ninguno de los dos puede objetivarlos. Apesar de que le fue infiel al marido, en su ausencia, Mercedes intenta pedir perdón. Está dispuesta a ayudarlo, a seguir con él pues cree que él la necesita. Expone sus motivos y sufrimientos cuando él estaba en presidio. Los reproches de él llegan al máximo cuando descubre que ella destruyó los comprometidos manuscritos de los ensayos que él esperaba publicar en Nueva York. Para él es el derrumbe total.

"Mercedes.....(DEBILMENTE.) Tú me amabas, Michel....

Michel.....¡Mientes! ¿Qué pedía yo amar en tí? No tu ser verdadero porque hasta hoy no lo conocía. Así si acaso tu cara de muñeca, tu cuerpo, tu carne... (LA BEZA DE NODO SALVAJE EN LA BOCA. LUEGO LA APARTA A MEDIAS. EN VOZ BAJA, TRIUNFANTE.) Pero, ya, ni siquiera eso. ¡Estoy curado de tí! (LA BECHAZA BRUTALMENTE. EL CUERPO DE MERCEDES SE DOBLA SOBRE EL ESPALDAR DE LA BUTACA.) ¡Me das asco! (SE ALEJA RAPIDAMENTE HACIA EL FONDO. SE DESLIEGA EN EL 'HALL'. SE VUELVE. EN VOZ APRETADA.) Soy libre ahora. Ya no queda nada que puedas hacer en mí. SALE RAPIDAMENTE POR LA DERECHA DEL 'HALL'.)" (182)

Pero en la última frase hay algo de pronóstico ya. No sólo abandona al hijo, sino que sin saberlo lo ha condenado a presenciar la escena, la cual grabará en el niño una imagen horrible de la madre. ¿Cómo podría saber Michel que de haber perdonado a Mercedes, el hijo por amar a él, también la hubiera aceptado? Algo más precioso va a morir en Michel: el hijo. Y es él, el verdadero culpable.

El decorativo enrejado de hierro forjado que ocupa el lugar donde antes estaba el quepepe, es ahora el altar donde regularmente se lleva a cabo esa humanización vegetal. En el altar, donde transformado en sacerdote

"Michelin....(AGARRADO ASI AL ENREJADO CON AMBAS MANOS, DA UNA VAGA IMPRESION DE VICTIMA CRUCIFICADA, AL MENOS, ATRAPADA EN UNA RED IMPLACABLE. MICHELIN EMPIEZA A DECLAMAR MARCANDO EL RITMO MUSICAL DE LAS FRASES. LA ILUMINACION GENERAL EMPIEZA, LENTAMENTE, A LANGUIDECER.) El niño estaba en el árbol y dijo: "¡Odiame viento y así tate la cara!" (SUENA SUAVEMENTE LA MUSICA.) Pero el viento estaba lejos, inflando la vela púrpura de un pecador en el mar. Y el árbol estaba inmóvil como si fuese de piedra. Y el niño estaba en la rama pensando en el árbol muerto. (CON VOZ SUBITAMENTE DESGARRADA;

EN GRITO QUE SUENA ESTREMECEDOR. } ¿Quién mató al quene-
po macho? ¿Quién lo mató? (183)

En la interrogación ya está implícito que el niño intuye al padre muerto. Lo hace vivir en su fantasía y a la vez le siente muerto. Y para poder reiterar la acusación de muerte, se regodea en el juego del pasado, para evocar y materializar a la madre en el acto criminal. Palpando una y más veces el hecho horrible, puede así escapar de la realidad inmediata y atraer a su mundo interior la imagen del padre, materializándolo en un momento dado.

Así la relación hijo-padre se aparta del patrón freudiano hijo-madre. La implicación aquí se ha trastocado, porque el niño busca a la madre en el padre, por necesidad íntima de eliminar lo femenino al sentirse traicionado por ella (ya que ella ha traicionado al padre, que no es otra cosa que haberlo traicionado a él). Tanto Michel como Mercedes han fallado como padres. Cada uno es bebido en sus problemas y entre ambos, Michelín como la víctima entre lo ideal y lo práctico. Recorre el hogar como un fantasma, como una sombra. Tiene que serlo para protegerse de la madre; acechando, escuchando lo que para un niño normal podría ser una experiencia más en el desarrollo de su personalidad. Pero en él es una motivación más para regodearse en su fijación patológica. Además, como niño, sólo conoce la división del bien y del mal, sin los amortiguantes motivos de causa y efecto. Y juzga entonces, por lo que ve y oye, sin ulteriores consideraciones.

De aquí parte pues, el conflicto del niño. La fijación mental contra la madre se traduce en una imagen-estatua. Puede que el padre haya influido en el pasado, a crearle esa imagen. En la escena retrospectiva con Cecilia, él ha comparado a Mercedes con la estatua recién colocada en la Avenida Ashford. Está bebido y se ha enterado de la infidelidad de su mujer.

"Michel...—¡Mírala, Cecilia! ¡Una estatua! Si tuviese la mano en alto podría incluso pensarse que es la estatua de la libertad. No de bronce, ni de piedra, ¡sino de lata! (SONRÍE.) Como la absurda réplica que han colocado ahí, en la Avenida Ashford. ¿No resulta estupendo, Cecilia? (SIN DEJAR DE MIRAR A MERCEDES, COMO SI SE REFIRIERE A ELLA.) ¡Una estatua de lata! ¡El símbolo de la libertad en pura lata." (184)

El niño desesperado no puede matar a la madre, para librarse de ella, pero lo hace simbólicamente con la estatua. Las voces del pregón de periódicos sobre lo acontecido, están algo desorbitadas.

"¡Extra! ¡Extra! ¡Han asesinado la estatua! ¡Extra!—" (185)

Pero retratan la realidad íntima del niño. Lo único que él ha hecho es manchar la estatua con pintura. La intención purificadora del niño está en el color de la pintura. Precisamente blanca para cubrir la impureza de la madre. La escena final de este acto resulta un responso litúrgico en una monótona salmódica por lo que ya se sabe muerto.

"Mercedes.....¡Es todo tan ridículo! La prensa está peor que la radio. La estatua, la estatua. Una ciudad movilizadada por la broma de un chusco.

Cecilia.....¿Crees en verdad que fue una broma?

Mercedes.....Si no lo fue, ha resultado eso. Total, ¿qué le ha ocurrido a la dichosa estatua? Fíjate. Primero, le manchan con pintura la parte superior de la cara...

Michelfn.....(DE ESPALDAS A MERCEDES Y CECILIA, TENSO, CON VOZ SORDA.) ...Para cegarle los ojos.

Mercedes.....Luego, le dibujan un cuchillo sobre el ocrasón...

Michelfn.....(TENSO, AGARRADO AL PASAMANCOS DE LA ESCALERA.) ...Porque los cuchillos matan.

Mercedes.....Y por último, le pintan en la falda la cara horrible de un diablo...

Michelfn.....(IDEM.) ...Para que su alma la maldiga Dios.

Mercedes.....Mike, ¿qué estás murmurando tú?

Michelfn.....(DETENIENDOSE EN LO ALTO DE LA ESCALERA; EN VOZ ALTA AHORRA, PERO SIN MIRAR HACIA LA SALA.) ¡Está muerta!

Mercedes.....(LEVANTANDOSE.) ¡Qué dices!

Michelfn.....(VOLVIENDOSE, SE APOYA EN EL PASAMANCOS Y GRITA.) Está muerta ya, ¿me oyes? (EMPIEZA A CAER EL TELON.) ¡Muerta! ¡Muerta y condenada! ¡Para siempre!" (186)

Aquí se enlazan los dos primeros actos para desembocar en el tercero en que Mercedes encuentra a Michelfn dormido. Es en verdad la continuación de la realidad del primero. Mercedes trata ahora de ganarse el favor de Michelfn. Por primera vez lo abraza en escena y le pide que la bese. El lo hace automáticamente y le pide que por ser su cumpleaños le llame Michelfn, en vez de Mike. Como ahora el norteamericano se ha casado en el Norte y regresa a la Isla, acompañado de su esposa, Mercedes lo sabe perdido y quiere encontrar refugio en el hijo. Se supone entonces que al irse el padre, todo siguió igual, nunca trató de ganarse al niño. Lo ha llenado de todas las facilidades materiales, como lo es el costoso regalo de cumpleaños, pero no ha sabido proteger su alma. Cuando ella cree que ha empezado a conquistarle sabe por labios del niño que si le ha pedido que lo llame Michelfn, es porque hoy ha venido su padre a verlo.

Se precipita el final, punto culminante de la tragedia íntima de Michelfn: Mercedes, queriendo arrancarlo de esa fantasía, le revela la muerte del padre y cómo ocurrió en Nueva York y no en Chile donde no pudo llegar nunca. La descripción de su muerte se antepone a la realidad idealizada que Michelfn ha dicho conocer.

"Mercedes.....No, Michelfn, esta vez no miento.... (EN LA LEJANIA, APENAS AUDIBLE, UNAS CAMPANAS DOBLAN A MUERTE. MERCEDES SE MUEVE PAUSADAMENTE HACIA LA DERECHA? MIENTRAS MUSITA SU REQUIEM POR MICHEL.) SI, Michel odió, escupió a la realidad aquí. Y la realidad se vengó de él en la ciudad que él escogió como tránsito para otro sueño más. No, nunca llegó a Santiago, ni a ningún lugar de Suramérica. Lo devoró Nueva York. Murió en la calle, pobre orador de barriada, habitante del Bowery, mesías de los sueños trunco, entre el polvo y la nieve, y el

UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA
de René Marqués
Tercer Festival 1960
Dirección: Jos M. Lacomba
Escenografía: Carlos Marichal.



Decorado exterior para
UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA
diseño de Carlos Marichal.

hombre y el fango, y el silencio estruendoso de una ciudad que sólo se da a los duros de espíritu, y a los ricos y a los crueles. Un crucificado más, un cadáver de tantos que descubren, con el alba, los gorriones de la Plaza de Washington, en un banco, no lejos de la Universidad. (SE APOYA EN EL 'BAR' CON VOZ AHOGADA.) ¡Michell! ¡Michell! ¡Michel Lefranc! ¡Ya tus pobres sueños descansan en paz!

Michelin..(LENTAMENTE, DESCUBRIENDO EL HORROR DE SUS PROPIAS PALABRAS A MEDIDA QUE LAS PRONUNCIA.) ¡Tú! ¡Tú lo mataste! (MERCEDES ALZA LA CABEZA.)

Mercedes..(VOLVIÉNDOSE, SIN FUERZAS CASO.) ¡No, Michelin, no digas eso!

Michelin..(RETROCEDIENDO.) ¡Tú lo mataste! ¡Igual que al árbol!" (187)

Mercedes despierta tardíamente, no a tiempo como Micaela en LA CASA SIN RELOJ. Tardíamente trata de decirle al niño que ha mentido. Ya no puede explicarle más porque llegan los invitados al cumpleaños. El anagnórisis de Michelin, al conocer la verdad es como si se conociera a sí mismo. Y el conocerse, el tomar conciencia, es ya morir para él. Ya no es la muerte física del padre, sino también la muerte espiritual. No ha muerto como el héroe que tal vez en su imaginación él esperaba. Por lo tanto no puede enfrentarse a esa realidad. El escape doloroso es creer que la madre ha matado al padre y por fin puede expresarlo en desgarrado grito. Pero ambas realidades son un mismo tormento para el niño. Ya no le queda otra salida. La escena del enrejado de primer acto, se repite ahora, con la dolorosa realidad de su muerte.

"Michelin...(GRITA, LLORANDO.) ¡Y fue con veneno azul que te abrasaron la savia!" (188)

La ecuación $\frac{\text{Niño}}{\text{Azul}} / \frac{\text{Sombra}}{\text{Madre}}$ presenta dos equivalentes contrarios. Lo azul es lo positivo: lo ideal, lo poético = el niño. Pero al éste tomar el veneno, se transforma en un niño azul y el color viene a ser símbolo de la sombra: la mujer no madre. Y su hijo se convierte en la sombra de lo que pudo ser un niño. Luego, es entonces el azul un color negativo al ser equivalente de la venganza del niño. Entre las dos acepciones, lo azul viene a ser la ofrenda de muerte que la mujer recibe, para poder convertirse en madre; pues el dolor y los recuerdos no la dejarán ya en paz. Los contrarios convergen así en un punto. Se interocambian los factores de la ecuación primera y el resultado viene a ser uno solo: Niño y madre se encuentran al fin en la muerte. Como si quisiera que Dios terminase la obra que él como creación suya, no puede ya terminar, dice, ya crucificado:

"Michelin...(ALZANDO LOS OJOS AL CIELO, CON VOZ DESGARRADA.) ¡Apaga, Tú, Dios, las velitas! ¡Y perdona a Michelin! (MUERE.)" (189)

Véanse las vivencias de este niño-adulto. El factor ambiente ha sido decisivo en la pequeña vida de Michelin. El bienestar económico de la madre no ha podido protegerlo de las burlas de sus compañeros:

"(—EL DIALOGO DE LOS NIÑOS, A PESAR DE SU INHERENTE CRUELDAD, SE DESARROLLA CON EL RITMO POETICO DE UN JUEGO INFANTIL.)

Voz de Niño....¡Michelin! ¡Michelin! ¡Tu padre es asesino!

Voz de Michelin..¡Mentira

Voz de Niño II...¡Un subversivo es!

Voz de Michelin..¡Mentira!

Voz de Niño III..Michelin, Michelin. Tu padre es un traidor.

Voz de Michelin..(ABOGADA DE LLANTO.) ¡Mi padre es un patriota.
(ABUCHEOS DEL CORO DE NIÑOS.) Papá es un gran patriota. Sí, sí. ¿Me oyen? ¡Michel Lefranc, patriota!

Voz de Niña.....(RIENDO.) ¿Patriota? ¡No existen los patriotas!

Voz de Michelin..¡Sí, existen!

Voz de Niño I...La patria es obsoleta.(189a)

Voz de Michelin..¡Mentira!

Voz de Niño I....Lo dice la maestra.

Voz de Niño II...(PISANDOLE LOS 'TALONES' A LA FRASE ANTERIOR.) Lo dice el gobernante.

Voz de Niño III...(IDEM.) Lo dice mi papá.

Voz de Niña.....(CON RITMO DE SOFONETE.) Ob-so-le-ta. La patria es ob-so-le-ta.

Coro de Niños....(CON RITMO DE SOFONETE.) Obsoleta. Obsoleta. Obsoleta. (EL ESTRIBILLO SE DESVAÑECE Y QUEDA LA MELODIA LEJANA DE 'NARANJAS DULCES' CON RITMO LENTO OTRA VEZ. BREVE INTERVALO.)" (189b)

Entre ritmo de juego y burla, el niño ha ido encerrándose en sí mismo, protegiéndose de un medio que no comprende. La única salida será entonces vivir en el recuerdo. Por necesidad psicológica no es un recuerdo feliz, porque él no desea escapar. Además es el único que conoce. El recuerdo es tan doloroso como la realidad circundante. Pero es su recuerdo. Y como en su corto pasado sólo hay frustración y dolor, la necesidad compulsoria de regodearse, en él es un consuelo patológico que le conforta. Por eso juega al pasado. Y el jugar al pasado tiene sentido ritual en él, porque así establece la división de sus dos mundos. Antes y después, del asesinato del quenepo, que coincide poco después de ausentarse el padre. Entonces el árbol es el eje que empezó a girar cuando aquél desaparece. Si el padre está ausente es como si estuviera muerto. Pero ahí está el árbol para encarnarle y proteger al niño de esa realidad. El ayer es el bien, el hoy es el mal. Entre ambos conceptos el niño está atrapado. ¿Por qué precisamente un quenepo macho? Es el eje padre y a la vez la esterilidad espiritual de la madre. La simbología

"del quenepo macho, que es alto y poderoso, como un padre." (190)
es obvia. Pero a la vez de protector, es destructor porque impide el desarrollo normal del niño, creándole una fijación mental. Y si el niño quiere morir es porque se cree culpable de vivir, ahora que sabe que su padre ha muerto.

La escalera de UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA es algo más que un objeto arquitectónico que permite el paso a una segunda planta. Es el hueco protector desde el cual Michelin, por su pequeñez, puede acochar hacia la sala.

Pero más que un sitio de martirio, la escalera se convierte en pedestal de triunfante experimenta las dolorosas vivencias que establecerán su trayectoria como personaje. Las voces infantiles y los efectos de luces enfatizan y acondicionan la atmósfera. El canto infantil de NARANJA DULCE, LIMON PARTIDO concuerda con la separación de los padres al quedar Michel preso. El canto se une hermósamente al llanto de un bebé (se supone el nacimiento de Michelín). Dice la anotación:

"—Se oye un llanto de un niño de un año de edad. No es el llanto inocente y chillón de un bebé, sino el llanto de una criatura que empieza a descubrir con horror la vida.—" (191)

El trauma del nacimiento se convierte en premonición del futuro desamor a la madre. Como el "blue baby" (niño azul) ⁽¹⁹²⁾ reaccionará negativamente en la cavidad pélvica. Y no podrá vivir si su sangre se mezcla con la de la madre. No hay conjugación ⁽¹⁹³⁾ biológica posible. Está predestinado desde el estado fetal al rechazo materno. Su muerte es nacer a otra vida. y el coro final de "happy birthday" (feliz cumpleaños; feliz nacimiento) aparentemente irónico y patético, cierra la obra en augurio de paz en vida nueva. Lo que equivale a renacer en la muerte; al encuentro del ser con su génesis.

La posible relación entre LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO y LA NOCHE DE LOS ASESINOS del dramaturgo cubano José Triana, se enlaza con UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA. En la primera, luego del acto simbólico de la destrucción de la caba en el sueño, Cassandra puede realizar el acto en la realidad. En la segunda, los tres hijos fraguan el asesinato de los padres, pero el trauma del planeamiento los debilita y no llegan a llevarlo a cabo, porque como el infierno sartreano todo continuará en su infierno individual. Michelín comete el crimen simbólico en la estatua y no puede llevarlo a cabo en la realidad. En cambio, se destruye a sí mismo con el mismo símbolo de la madre: el veneno azul.

Así como Guerrero Zamora encuentra influencias de Cocteau (opiómano—niños terribles—) y de Truman Capote (niños hipersensibles) ⁽¹⁹⁴⁾ también puede haberla de Henry James en su novela corta THE TURN OF THE SCREW (La vuelta del tornillo), dramatizada para el teatro por William Archibald con el título THE INNOCENTS (Los inocentes).

Y para terminar, el señalamiento de Carlos Solórzano:

"El antagonismo entre la civilización actual y el deseo de libertad individual, que constituye el tema central de todo el teatro de la guerra, cobra en esta obra perfiles de crueldad extrema, al visualizar el problema de las generaciones 'inocentes', la destrucción de los seres 'no comprometidos', que deben pagar con su vida un compromiso contraído por sus antecesores, sin que estos mismos seres hayan sido nunca consultados. Como única certeza tienen el peso de la irrevocable sentencia de muerte que pesa sobre todos los hombres." (195)

9. LA CASA SIN RELOJ (1961)

Premiada en 1961 por el Ateneo Puertorriqueño, se estrena en ese mismo año en su Teatro Experimental, dirigida por Sandra Rivera. El Grupo Dramático Puertorriqueño, la estrena en Nueva York en 1965. Y la Editorial Odeón, de Praga, la ha solicitado para su traducción al checo y publicarla en Checoslovaquia. La obra se estudia en la Universidad Veracruzana de México y en el St. Francis College de Brooklyn, Nueva York. (196)

La Universidad Veracruzana de Xalapa, México, la edita en 1962 y en ocasión de esa edición se lee:

"En efecto, el absurdo no es concebido aquí a la manera de Eugene Ionesco: ficticio, caricaturesco, superficial; sino, por el contrario, es producto de esa peculiar realidad basada en la enajenación del hombre actual, en el conformismo.

"Es decir, en la vida actual—según René Marqués—, el absurdo se nos escurre en la rutina de cada día nuestro sin improbables monstruosidades, ni distorsiones de la realidad aparente, ni situaciones de verosímil espectacularidad. No es la realidad aparente, sino la existencial la que el hombre ha distorsionado hasta el absurdo. Ello resulta quizás lo más genuinamente dramático del absurdo que vive el hombre occidental." "

Partiendo de estas líneas trataré de enfocar esta obra que señala un nuevo aspecto y un cambio de tono en el autor que se estudia. Brevemente el asunto es:

Micaela, esposa de un funcionario del gobierno, ha llevado una vida rutinaria, e insípida y no tiene por lo tanto, conciencia del tiempo. Un día cualquiera, aparece un hombre de ideales que despierta en ella el sentido humano de la culpa. Y ella para salvarlo de la cárcel, quiere que él la enseñe a usar una pistola, cosa que él se niega. En el forcejeo, ella dispara el arma y se redime en vida, sintiéndose por primera vez culpable.

La escenografía realista en extremo contrasta con el desarrollo en que se interrelaciona lo banal con lo profundo. El autor la considera comedia antipofética, en dos absurdos y un final razonable. Lo que genéricamente es cierto. Es una comedia de final feliz. (197) El final feliz se refiere en este caso a la reforma del personaje principal y no necesariamente al "happy ending" (final feliz) cinematográfico en el que al final se unen el "muchacho" y la "muchacha". La peculiaridad del carácter en Micaela evoluciona. Ella toma conciencia y se transforma, al cometer el crimen involuntariamente. Y si el autor llama a esta comedia antipofética por sus dos actos absurdos, precisamente dentro de su aparente y realista desazudes, es que más fluye la poesía.

El título establece el tema, que implica a un Puerto Rico

"aunque podría ser cualquier otro lugar donde more el absurdo". (198) encerrado en sí mismo, dormido a la realidad histórica que le corresponde, sin saber la hora que es. El anuncio de radio sobre el jabón Pétalo de Rosa, ayuda también al tema, dándole superficialidad al ambiente. Contrasta además, con las noticias sobre el asalto subversivo a la Fortaleza, Residencia del Gober-

nador. Recuerda al guión cinematográfico del mismo autor para la película JUAN SIN SESO, (199).

Con el epígrafe-lema

"¿Por qué el reloj en un mundo colmado del absurdo? (200)

se adelanta el contenido de la obra ensarcándola en el absurdo. Ya la protagonista misma parte de esa realidad: Micaela, mujer de 37 años, inicia los trabajos rutinarios de una casa de la clase media. Un llamada telefónica la interrumpe. La máscara onliana da la pauta al interior del personaje.

"Micaela.....—(PAUSA.) ¿La hora? (SUBITAMENTE, MICAELA SE TRANSFIGURA, SU ROSTRO SE SERENA, SUS GESTOS SE HACEN LENTOS, DELIBERADOS. HA DEJADO CAER LA MASCARA CONVENCIONAL DE AMA DE CASA ATAREADA. HAY UNA SONRISA DISPLICENTE EN SUS LABIOS.) ¿La hora dice usted? ¡Ah, no tengo la menor idea." (201)

Indiferente al paso del tiempo y a la apatía del marido, se siente segura en la rutina diaria. Los golpes en la puerta que traen a los dos detectives, son símbolos del mundo de afuera, que interrumpe su mundo interior, proyectándose hacia la condición del País, sordo a los rumores del exterior. Algo así son los golpes en el portalón de ansubo en LOS SOLES TRUNCOS. (202).

Así también las llamadas telefónicas. La primera, proviene del exterior, como interrogante entre dos realidades: la mutabilidad del tiempo. Y como proviene de un funcionario dueño de 13 relojes, establece los equívocos de la conversación e inicia el problema interno de Micaela que no es mayor que el del otro lado de la línea. Si ella ignora la hora, él está indigesto de tiempo.

"Micaela.....—SI, comprendo su situación desesperada. Tener trece relojes en la empresa y no poder saber la hora debe ser para usted una tragedia. ¿Puedo sugerirle algo? ¿Por qué no los echa todos al camión de la basura? (PAUSA.) ¿Cómo? ¡Ah, sí? (PAUSA.) ¿Hay incineradores en su fábrica? ¡Entupendo, señor! Incinere usted al tiempo. (PAUSA.) ¡Ah, perdone! Claro, siendo dinero... (PAUSA.) ¡Oh! ¿pero me acusa de...? No, no siento ni pisco de remordimientos. Imagínese, no habiendo conciencia... De la culpa, quiero decir. Verá que..." (203)

Exactamente las últimas palabras son ya su conflicto. Y al final de la obra es Micaela quien desea saber la hora y a su llanto, la metamorfosis interior se realiza. Al sincronizarse con el tiempo exterior, éste se ha detenido, porque es ahora su mundo interior rico en nuevas emociones, el que cuenta.

En una escena absurda, con ritmo delicioso de alta comedia, Micaela se entera de que el intruso que ha invadido su casa y quien ella creyó era otro detective, es nada menos que un nacionalista. Para ambos se inicia el camino de la comprensión dentro de lo absurdo.

"Micaela.....—Para que algo trajera la felicidad, tendría que suceder una de dos cosas. ¿Me entiende usted?

José.....Todavía no.

Micaela.....Fíjese: el mundo tendría que dejar de ser lo absurdo que es. O, si eso es imposible, uno tendría que aceptar lo

absurdo que es el mundo con naturalidad tal, como si no se percibiera su... absurdidad. ¿Está claro?

José.....¡Clarísimo!" (204)

Más adelante, se ve claramente qué es lo que impulsa a la angustia de la realidad, de la cual Micaela ha vivido alejada: el misterio. Al preguntarle José cómo es posible que el marido de ella tenga otra mujer, ella responde:

"Micaela.....Por la misma razón que usted dice encontrarme extraordinaria. Porque él creía conocerme ya demasiado mientras que usted cree no conocerme en absoluto. (GUINANDOLE UN OJO.) Porque lo que importa es lo que no conocemos, lo ignorado....

José.....Sí, el misterio.

Micaela.....(INCORPORÁNDOSE BRUSCAMENTE.) ¿Qué dijo?

José.....El misterio. Vea. Es cierto. En todo. Necesitamos siempre....

Micaela.....(LEVANTÁNDOSE AGITADA.) ¿Qué hora es?

José.....No sé.

Micaela.....(ANGUSTIADA.) ¿No tiene siquiera idea?

José.....¿Por qué no mira el reloj?

Micaela.....(EXTRANADA.) ¿Qué reloj?

José.....Cualquiera. El que esté más próximo a usted en la casa.

Micaela.....No hay reloj en esta casa." (205)

Ella ignora o mejor dicho, pretende ignorar el tiempo para protegerse de la realidad circundante. Vegeta aparentemente, pues ella que no quiere saber la hora, inconscientemente reacciona ante "el misterio" (ante el tiempo), palabra impulsora de inquietud, de promesas maravillosas. Ambos brindan por la desigualdad humana, con lo que se adelantan a la tesis que desarrollarán en el Segundo Absurdo, sobre el amor por encima de la convivencia.

Pedro, el marido de Micaela, resulta ser hermano de José, quien es la oveja negra de la familia. Pedro se altera y Micaela lo manda a que se de una ducha fría. Al quedar sola con José, empieza a desarrollarse el verdadero mensaje de la obra. Se establece un paralelismo entre la deuda moral y la deuda material. Y de ahí se llega al concepto existencialista de la culpa: el hombre es culpable de haber nacido y por ello ha de pagar. En Uhamuno, el concepto de culpa nos llega con el nacimiento.

"Damiana.....La tumba es cuna y la cuna tumba. La que da vida a un hombre para que sueñe la vida—sólo el sueño es vida— da muerte a un ángel que dormía la terrible felicidad eterna, eterna por vacía. La cuna es tumba, el seno materno es sepulcro. Ama.....Es que la vida es un crimen." (206)

"Ama.....La caridad olvida, el perdón es olvido. ¡Ay del que perdona sin olvidar! Es la más diabólica venganza. Hay que perdonar al criminal su crimen, al virtuoso su virtud, al soberbio su soberbia, al humilde su humildad. Hay que perdonarles a todos el haber nacido....." (206a)

En Camus, la verdad y la moral son relativas; porque todos somos culpables:

"Juez....Todo el mundo traiciona porque todo el mundo tiene miedo. Todo el mundo tiene miedo porque nadie es puro." (206b)

Calígula....(MIRANDOLA CON OJOS EXTRAVIADOS; CON VOZ RONCA.) Y tú también eres culpable. Pero matar no es la solución." (206c)

Calígula.....(GIRA SOBRE SI MISMO, HOSCO, Y SE ACERCA AL ESPEJO.) ¡Calígula! Tú también, tú también eres culpable. ¡Entonces, ¿no es verdad?, ¡un poco más, un poco menos! ¿Pero quién se atrevería a condenarme en este mundo sin juez, donde nadie es inocente?—" (206d)

En René Marqués la idea es la misma, pero con el matiz de la redención. El hombre al sentirse culpable, paga y es feliz descargándose de su culpa. Con diferentes palabras, pero con igual intención, ya el autor lo había expresado en su AUTOBIOGRAFIA (206e) y en su ensayo PESIMISMO LITERARIO Y OPTIMISMO POLITICO: SU COEXISTENCIA EN EL PUERTO RICO ACTUAL.(206f) En la primera, la salvación, felicidad para él, (citado en Notas Biográficas de René Marqués, p.135 de la Primera Parte), está en lo recóndito del ser, desligada del mundo político. Y en la segunda, basándose en el optimismo soviético y el norteamericano, cree que no entra en sus cálculos

"la posibilidad de que el concepto de la felicidad en el individuo sea distinto a aquel elaborado por el Estado o la Sociedad. Ello lógicamente conduce a la aparición de los 'herejes' o 'desviados' políticos en Rusia, y a la de los 'socialmente desajustados' o 'inadaptados' en los Estados Unidos." (206g)

El autor lleva esto, en LA CASA SIN RELOJ, al terreno de la política:

Micaela.....Pensando en lo absurdo de su condena, quiero decir. En cambio, si hubiese sido culpable... pues, hombre, casi se habría sentido feliz. ¿O es que se siente usted culpable de todos modos? Perdona, a lo mejor no se explicarme. Pero dígame, ¿no experimenta usted siempre una sensación de pas pagando lo que debe?

José.....Yo, es posible. ¿Pero y usted? (SEÑALANDO LAS FACTURAS EN LA MESITA BAJA.) Ahí hay varias cosas que no ha pagado.

Micaela.....(DESPECTIVA.) Oh, eso es responsabilidad de mi marido. (SUSPIRANDO.) ¡Si tan sólo fuese culpable de algo!

José.....¿No lo es? ¿De algo?

Micaela.....En absoluto. Para serlo hay que tener conciencia de que se comete un acto culpable. Yo no tengo conciencia de eso.

José.....(SORRIENDO.) ¿Debo entender que la mujer de mi hermano es... inmeral?

Micaela.....No, no, es distinto. Un acto puede ser culpable, independientemente de que sea moral o inmeral. Vea, ser nacionalista es aquí un acto culpable. ¿Se siente usted inmeral por ello?

José.....(OFENDIDO.) ¿En modo alguno!

Micaela.....Ya ve usted. Yo tengo plena conciencia de lo se juzga moral o inmeral. Lo que no tengo es sentido de culpabilidad. Y como no la tengo, jamás puedo pagar nada. Y como no puedo pagar nada, jamás siento esa feliz sensación que deben experimentar los que lo hacen. (RECOSTÁNDOSE EN EL ESPALDAR, SONADORA.) Quisiera ser culpable. Quisiera, por ejemplo... ser nacionalista.

José.....(LEVANTÁNDOSE.) No me gusta esa broma. No tolero que se tomen mis ideales a la ligera.

Micaela.....Usted es feliz. Es natural, usted es culpable. No, no del asalto armado. Pero intuyo que usted se siente culpable. ¿De qué? No sé, exactamente. Bueno, digamos, de haber nacido aquí, de saber que su pueblo vive sin la libertad que usted para él ansia. Y usted tiene que pagar por la falta de su pueblo, tiene que pagarla por usted y por los demás. Por los demás, sobre todo, por los que no tienen siquiera conciencia de la culpa.—" (207)

La absurda dialéctica es en última instancia la verdad. Y ahí está su inquietud íntima existencial. Ambos hablan de la posibilidad de que ella hubiese puesto una bomba en el baño. El dice, distraído de que ya habrá ocasión. Ella tergiversa de que él en el fondo, querría que ella lo hubiese hecho. La conclusión existencial de Unamuno y Camus es aquí directa, concisa.

"José.....¿Lo dije? Pero es un decir. Mi intención fue sólo consolarla...."

Micaela...En efecto. Consolarme por no haber puesto la bomba.

José.....(LEVANTÁNDOSE.) ¡Micaela, por Dios, que esto es absurdo!

Micaela...Exactamente.. Y por eso es tan verdadero. (ACERCÁNDOSE A EL.) Usted en el fondo deseaba que yo hubiese puesto esa bomba.

José.....¡Cállese!

Micaela...Es otra generosidad suya, José. Usted deseaba que yo fuese culpable. (PENSATIVA.) ¿Será eso, quizás? ¿Necesitaré matar alguien para sentirme como usted?

José.....¡Es demasiado!

Micaela...Eso es, demasiado simple. La muerte es demasiado simple. La muerte no puede ser la solución...(VOLVIÉNDOSE A EL.) ¿O lo es?

José.....(DEJÁNDOSE CAER EN EL SOFA.) ¡Por favor, no empiece ahora a bromear con la muerte!" (208)

En la siguiente escena, el autor como en sus otras obras, dignifica lo circunstancial, colocándolo dentro del mundo de las ideas de la libertad y la libre determinación del hombre. Ambos hermanos se cuestionan mutuamente. Vale la pena destacar las ideas de José:

"José.....No tengo deuda alguna que pagar a la sociedad. En todo caso es la sociedad, TU sociedad la que tiene una deuda grave que pagarle a nuestra patria." (209)

"José.....—Cada rebelde es un mundo aislado dentro de la sociedad hostil en que vive.—Yo no soy libre, no puedo serlo. Soy prisionero de mi propio ideal. Pero lo soy porque libremente escogí serlo." (210)

Y también, en contradicción, retrata al hermano; a los otros, al mundo insensiblemente de afuera:

"José.....—No tengo miedo, Pedro, no tengo miedo por mí. Tengo miedo por el mundo nuestro. Tengo miedo por él, porque está en manos de hombres como tú; hombres a quienes el otro miedo les ha matado el espíritu; insensibles a todo lo que no sea eso: su miedo.

Pedro...(IMPACIENTE.) ¡No me hagas reír!

José.....Pero no estás riendo, Pedro. No puedes reír. Porque en verdad tienes miedo, miedo pánico a ser lo que eres: hijo de un mundo y unas circunstancias que no escogiste, que te fueron

dadas:—Otros hacen tu vida y tu la aceptas dócilmente como si fuese hechura tuya. ¡Pobre Pedro! Tienes miedo a sentirte hombre en el mundo y el tiempo que te dio Dios. Miedo a la dignidad, al espíritu, a la verdad. Tiembles ante la muerte, pero sobre todo—¡oh, sí, sobre todo!— ante la vida." (211)

Quando nuevamente quedan solos, Micaela y José entran al tema del amor. Hasta ahora ella sólo ha convivido, ha tolerado, pero no conoce el amor en su

"sentido total, radical." (212)

"Micaela.....No, no tengo ideales.

José.....Tampoco los tiene Pedro. Y, sin embargo, cree ser distinta a él. Porque posee una inteligencia fría de la cual él carece. Pero en el fondo, son ustedes iguales. ¿Se da cuenta? Son ambos incapaces de amar.

Micaela.....Pero de algún modo hay que llamar al hecho de que nos toleramos, de que vivimos sin asesinarnos unos a otros....

José.....Hay un nombre: convivencia. No, no, tolerar y convivir no es amar. Ese es el error tremendo del mundo de ustedes. La convivencia jamás podrá sustituir al amor. Admito que convivir es más fácil que amar. Amar es empresa ardua, difícil, heroica. Los árboles y las yerbas y las fieras y las piedras conviven entre sí. Es todo cuanto pueden hacer para enfrentarse a la vida. Porque no saben ni pueden amar. Una piedra, incapaz de amar, jamás se sentirá culpable. Y a ello quería llegar. Usted no tendrá jamás conciencia de su culpa mientras no haya experimentado el amor a plenitud."

(213)

Y el autor parece hablar en boca del personaje. Este continúa su labor de redención:

"José.....La vida con amor es dolor también. (RETIRA SU MANO.) Pero sentirá usted el dolor entonces y sabrá que es dolor y será humana. Porque amar es mantener la vida en una tensión que es dolor y felicidad. Pero, además, resulta difícil, agotador, mantener esa tensión generosa. Es algo casi sobrehumano, siendo tan auténticamente humano. Un desvío, un desliz, y traicionará usted al amor. Entonces se sentirá culpable.

Micaela...¿Culpable?

José.....Naturalmente. Hasta que en el Paraíso no se tuvo conciencia de amor no hubo pecado ni culpa. El conocimiento del tiempo siquiera, de lo inexorable que es para el hombre el tiempo. Hasta entonces no hubo posibilidad de redención. Porque, ¿cómo puede redimirse el hombre si no hay en él conciencia de culpa? ¿Y qué es la redención si no una lucha a muerte contra el tiempo? Amor es la clave, Micaela. No tolerancia, no convivencia: amor." (214)

Ante el llamado de que abra su corazón y se entregue, Micaela empieza a redimirse y se desmaya. Al volver en sí, tiene el presentimiento de la presencia invisible de alguien. Escucha unas campanadas y así poco a poco va teniendo sentido del tiempo y de la vida. Ahora sí quiere saber la hora. Ahora que se sabe amada...

"José.....(SONRIENDO.) No hay reloj en esta casa, ¿recuerdas?

Micaela... (APARTÁNDOSE DE EL.) ¡Es horrible!

José.....¡Horrible? ¿Por qué? Jamás te preocupé

Micaela.....Antes no. Pero ahora... El tiempo no es ya el tiempo, a secas; el tiempo que puede desecharse o perderse o dejarse pasar, sencillamente. El tiempo ahora es nuestro." (215)

Al despertar a la vida en su mundo interior y al llamar a la Central preguntando la hora, se entera que en el exterior se han detenido los relojes. Conclusión: El tiempo se ha detenido, para que ambos puedan captarlo.

Suenan unos golpes a la puerta. Micaela le pide a José que huya y él no quiere huir porque también ha cambiado. Ella va a abrir la puerta entonces y regresa con una factura de la Tintorería El Alba. Lo cotidiano con sentido simbólico del surgimiento de su amor. Ante la posibilidad de su encarcelamiento, José le da la clave del desenlace a Micaela:

"José.....(CONDUCIENDOLA AL SOFA, SONRIENDO.) Todos podemos morir. Mejor aún, todos debemos morir. Siempre ha de morir alguien para dar la vida a otro ser.

Micaela....¿Qué quieres decir?

José.....¿No comprendes? Es el principio de la redención. No temas? (216)

Al nacer a la vida, Micaela se siente atada al tiempo. Al tiempo de la patria dormida:

"Micaela....¿Por favor! Tú tienes un ideal, vives y mueres por él. Eres alguien. Tienes sentido propio. Yo quisiera tenerlo, abrir mi corazón a tu ideal. Pero no hay tiempo. (ANGUSTIADA.) José, el tiempo. No tenemos tiempo. Aquí se han detenido las agujas. Pero los relojes del mundo siguen su marcha. Lo siento ahora. El tiempo es implacable para todos. ¿No lo comprendes? Abrazame, José. (EL LA ABRAZA.) Más fuerte. Así, en tus brazos. Nuestro pobre amor agazapado en el tiempo. Esperando la redención. Mi redención. Bésame. (EL LA BESA.) Sólo puede ser alguien por amor. Debo hacer algo por amor. Puedo matar por amor." (217)

Y como su recién nacido amor le falta tiempo para perpetuarse, quiere que José la ayude. Teme que si pierde a José, caerá de nuevo en la vida de antes. Por eso quiere aprender a disparar, porque sólo en ella tendrá sentido el defender sus vidas.

"Micaela.....No es un eco, José. Soy yo. No son las palabras. Es mi carne y mi espíritu, todo mi ser que ha despertado a la vida. Soy tu obra, en cierto modo. Pero no tu eco. Soy yo, José, quien quiere matar. Yo, yo misma.

José.....(TORBUENDO.) ¡Callate! ¡Es absurdo! (PAUSA. EL PERMANECE DE ESPALDAS A ELLA. MICAELA LO OBSERVA EN SILENCIO.)

Micaela.....(CON DULZURA.) José, te pido. Si es absurdo... Si aún prevalece el absurdo, te pido precisamente, que me ayudes a salir de él. (SE ACERCA EL. EN TONO DE NIÑA MINGOSA.) Sé bueno José. Enséñame a usar el revólver. Enséñame a tirar." (218)

Y en un juego, riendo ambos, se abrazan; forcejeando igual que Casandra y Alberto en LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO. (218a) Allí, la muerte de Alberto fue el estímulo que impulsó a Casandra a realizar el acto heroico de salvar la patria. Aquí también es impulsora de conciencia patria. Suena un disparo y se

consuman los hechos.

"Micaela.....(CON VOZ APAGADA, SUS OJOS FIJOS SIEMPRE EN JOSE.) ¿Policía? Aquí, en mi casa. Un hombre. Muerto. ¿Culpable? Yo, sí. ENGANCHÁ LENTAMENTE.) Al fin... culpable. (SE OYE UN RELOJ DE CAMPANA DAR LA HORA, MIENTRAS CAE MUY RAPIDO EL TELON.)"
(219)

Si su tiempo ha estado fuera de sincronización con el resto del mundo, sólo lo podía recuperar al cometiendo el acto de culpa que la salva. Acto de redención que en ella es la redención de la patria, el nacimiento de la conciencia nacional. Con la conciencia cabal de sí misma, el reloj de campana que da la hora, materializa el tiempo fuera y dentro de ella. La armonía queda establecida al reconocer su culpa y su inconsciencia; y el epigrafe-tema del comienzo deja de tener sentido de ahora en adelante.

Guerrero Zamora ve el disparo accidental como un acto voluntario de Micaela y en ese acto una prueba de escoger libremente su destino:

"—El amor se le viene encima—¿quizá con la noción del peligro?— y la vida abre sus ojos—¿quizá porque, como pensaba Nietzsche, sólo se vive en peligro?—a lo que durante años ignoró; el tiempo. Tiempo y amor se producen, pues, en una significativa simultaneidad y dependencia que parecen acreditar cómo Marqués quiere ausentarse de sus ámbitos cerrados. Quizá no esté suficientemente motivado el que Micaela dispare y mate a su presunto amante, como lo hace por librarle de la suerte que le espera cuando le apresen. Pero aceptado el hecho, es indudable que éste procede de otra voluntad conjunta: que no sea él solamente quien muera por su ideal, sino también ella por otro y suyo, comulgando así con el destino del amante, comprometiéndose así con la culpa—lo que es vivir—y disponiéndose así a recibir la expiación, quizá la muerte, libremente escogida y por ello propia—lo que, paradójicamente, también es vivir—. (220)

10. CARNAVAL AFUERA, CARNAVAL ADEENTRO (1962)

CARNAVAL AFUERA, CARNAVAL ADEENTRO es una farsa seria o cruel (violenta) con fondo didáctico (221) y a mí parecer es el reverso y secuela de LA FUERTE NO ENTRABA EN PALACIO, según se delucidará en el presente análisis. Como una de las últimas obras del autor, tiene en síntesis todas y cada una de sus obras anteriores. Para él, es una "carnavalada en tres pasos y varios golpes de tambor" y se desarrolla en época de carnaval en

"San Juan o alguna ciudad similar del hemisferio que llaman 'nuevo' sin que se sepa en qué consiste su novedad." (222)

Escrita en 1962, nunca ha sido publicada. Para el presente estudio utilizo una copia mimeografiada cedida por Carlos Solórzano. Fue estrenada en la Habana, Cuba en 1963 por el Festival Latinoamericano de Teatro auspiciado por La Casa de las Américas, institución que la había premiado en 1962 con Mención Honorí-

fica en el concurso de Teatro Latinoamericano. (222a)

Los aspectos técnicos referentes a la escenografía, música, luces, bailes, etc. como siempre, son los característicos del autor. Se pide movimientos coreográficos de ballet moderno (223) cuya libertad de acción se adecúa más al texto, que requiere el uso ilimitado de la coreografía. En cuanto a la escenografía—la sala de una casa antigua—el autor esta vez da dos posibilidades: o una escenografía realista que contraste dramáticamente con la acción no realista; o estilizada, para que se funda más o menos armoniosamente con el texto. Pide además, unas plataformas en distintos niveles, al fondo y a los laterales, cosa que faciliten los movimientos extraños, de acceso al interior de la sala. Muy diferente todo a lo que pide en muchas de sus otros dramas.

De este drama Carlos Solórzano ha dicho:

"Recientemente René Marqués escribió CARNIVAL AFUERA, CARNIVAL ADENTRO. En esta obra simbólica, conceptual, se enfrentan varias ideas, tales como la libertad, la fe, el amor, en una acción dislocada, grotesca, que se desenvuelve en un ritmo de farsa trágica. Con marcada violencia el autor ha llevado a sus últimas consecuencias las acciones de una serie de personajes incapaces de comunicarse unos con otros. Sordos ante los problemas ajenos, imposibilitados para atrapar el hilo de un diálogo racional, se mueven como marionetas dentro del drama, con un ritmo convulsivo, acentuado por la estridencia de las músicas isleñas y de los 'vegigantes' de carnaval. Al oírse de la música negra aparecen los gestos motivados en el mundo irracional y la obra cobra el sentido de un remedo de función teatral, cuya verdadera entraña la constituye la contradicción que existe entre lo que los personajes dicen—densamente conceptual—y la forma dislocada y a veces soez con que se mueven. Todos ellos parecen desfallecer por intento deliberado del autor ante cualquier propósito 'serio' de vivir el drama del mundo contemporáneo." (224)

Como Francisco Arrivi en VEGIGANTES (1958), Pon Ferrara en CARNIVAL DEL DIABLO (1943), Miguel Angel Asturias en SOLUNA (1955), René Marqués utiliza el realismo mágico para rescatar lo auténtico que afiance lo nacional. En Arrivi el ámbito mágico y la alucinación ancestral representados por los vegigantes de Loísa Aldea, (225) se equiparan con el ámbito real: el problema de tres generaciones de mujeres agobiadas por el prejuicio racial. La abuela negra es el tronco, ante la cual se opone la hija mulata que se niega a sí misma. La nieta, después de una infatuación momentánea con un novio blanco extranjero (norteamericano) que la rechaza al conocer su origen, rompe con lo aparente y logra que la madre vuelva al tronco, a su origen. Las tres, arrancándose la máscara de la incommunicación, libres ya de los falsos vegigantes, se afianzan en una sola identidad proa a un porvenir de auténticos vegigantes. Como hombre de teatro en todos sus aspectos, Arrivi une lo mágico a lo dramático, logrando darle una honda posibilidad escénica.

En CARNIVAL DEL DIABLO, Pon Ferrara utiliza los escasos valores ancestrales de su tierra. Hombre de teatro también, como Arrivi, puede transmutar en escena las fuerzas mágicas de la conciencia popular durante la celebración de "La Chaya", carnaval pagano. En éste los temores ancestrales se despiertan y el temor y atracción a la muerte se convierten en un solo sentimiento. El coro en resonancia multiplicada, enfatiza la fatalidad sin criticarla. Se puede

decir que es la eterna danza de la muerte, como signo distorcionador cuya fuerza mítica, destruye a los enamorados. Los elementos atávicos y ancestrales adquieren gran fuerza escénica por medio de los movimientos rítmicos de danza. (225a)

En SOLUNA, Asturias hace lo mismo, aunque con menos fuerza dramática ya que no es hombre de teatro. Alrededor de un matrimonio desajustado, se tejen las fuerzas atávicas del ancestro que telúricamente los envuelve. El conflicto de los caracteres se traducen en elementos mágicos como el eterno combate entre el sol y la luna, pasando del plano real a un segundo término, donde impera lo orgiástico, lo ceremonial y lo legendario. (225b)

Si para estos tres autores el rescate de lo nacional les descubre las raíces propias, en René, tampoco es la máscara de un pueblo, sino la última substancia, la imagen de ese pueblo. Imagen que es también la de su momento histórico. Lo orgiástico y lo autóctono son un mismo símbolo de búsqueda. Y CARNAVAL AFUERA, CARNAVAL ADENTRO trasciende todos los límites en que los otros dramaturgos se quedan.

Pasando ahora de lleno a la obra que me ocupa, puedo empezar por señalar el traje de los Gigantes en relación con el de la Viuda del Huérfano y el de la Condesa. En los tres, al

"extender los brazos recorta la silueta de un murciélago o de una mariposa sombría y agorera." (226)

La relación puede tener sentido. Si aquellos son la encarnación del ancestro mismo, la Viuda del Huérfano (invitada sin invitación) parece ser una especie de moira en acecho perenne.

"(—ES UNA MUJER DELGADA, DE MEDIANA ESTATURA, RIGUROSAMENTE ERLUTADA, CON SOMBRERO, GUANTES, Y TUPIDO VELO NEGRO QUE LE CUBRE EL ROSTRO. EN CONJUNTO ES UNA SOMBRA TOTALMENTE NEGRA, MUDA Y LA MAYOR PARTE DEL TIEMPO INMOVIL.—)" (227)

Durante el juicio, una luz violácea la cubre intermitentemente en silueta y ella desaparece cuando sacrifican a la víctima. Su nombre genérico y extraño da mucho que pensar. Viuda ¿por qué y de qué Huérfano? ¿Fue el Huérfano el resultado en que quedó el País al ser abandonado a su destino fuera del conglomerado de repúblicas hispanoamericanas? ¿O es simplemente un acierto fonético del autor? En cuanto a la Condesa, es inexplicable su relación simbólica con este vestuario. Pero violentando las posibilidades, ya que ella será luego en el juicio, el juez inexorable, su vestuario tiene así la adecuación propia de su cargo.

En LOS SOLES TRUNCOS y en UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA, se recurre a la retrospectación para presentar hechos expositivos, aquí dos personajes del pasado Carlos y Gertrudis, muertos ya, son enviados desde el Más Allá, a una casa restaurada del Viejo San Juan, a observar sus descendientes en la época actual. Observadores invisibles, tienen la misión de "

"salvar la inocencia" (228)

en este caso, supuestamente, a su nieta Rosita. Son invisibles para todos, me-

nos para Angel, el pintor y doña Rosa, la abuela de Rosita. Ellos dos pueden verlos porque saben la verdad y no se oponen a ella. En cambio, Rosita, que Gertrudis y Carlos creen inocente, no los ve, pues se resiste a la verdad, a la realidad. Pero esto ellos no lo comprenden. Por eso doña Rosa les llama:

"¡Pobres mensajeros impotentes!" (229)

Para ella el sentido de la inocencia es salvar a quien ha de cumplir una misión en la tierra no importa su condición moral. Y ellos sólo interesan salvar a quien creen inocente. Es obvia la tangencia con LA CASA SIN RELOJ en el planteamiento de la moral y la culpa.

"Doña Rosa.....—Pero vamos al grano. Ya sabrán que pronto aquí se celebrará el rito de la muerte. Habrá una víctima, desde luego. Y será inocente.

Carlos.....¿Rosita?

Doña Rosa.....He dicho inocente. A ustedes les interesa salvar a alguien. También a mí. Sólo que yo no entiendo por salvación lo que entienden ustedes. A ustedes les bastará llevar consigo a alguien que creen inocente. A mí me interesa retener aquí a quien deseo salvar porque es aquí donde tiene una grave tarea que cumplir. Son las nuestras misiones distintas, pero no necesariamente contradictorias. Tendrán ustedes su inocente. Tendré yo el mío. Eso es todo.—" (230)

Angel se presenta a sí mismo en forma grotesca, utilizando términos extravagantes de la vida cotidiana local y contemporánea en cuanto al aspecto técnico, económico, social, etc. en forma onomatopéyica, abrupta. Esta técnica, propia del teatro del absurdo, la emplean también casi todos los personajes con más o menos acierto. Las bufonadas trascendentes tienen la justa e irónica medida que les corresponde a cada uno en quienes la caracterización no importa tanto como la condición humana y lo contradictorio.

En su presentación, Angel enumera las formas en que ha querido a Rosita:

"Angel.....—El video, pedal pushers, dollars-dollars, arrabales, lluvia de oro, pitos, putas, patas, petos, venta, compra, Wall Street y Madison, sangre, gritos, la alianza del garrote, el silencio del estruendo, Moscú-Roma, los sputniks siderales pilotados por tres ángeles escolásticos, mundo libre americano: Guatemala-Washington, las finanzas y aranceles, la moral de bacineta, el Dios átomo y la Virgen electrónica comoebida con pecado de irrisión, misa negra, astrológica, plenas, bombas, bases. Vieques, bolas, bate, otro 'foul' y Roosevelt Road. La he querido, la he querido sin saberlo a través del mundo nuestro: polvo estruendo, burndanga, cuchiflito, 'twist' ahora que antes fuera 'rock n'roll'. Y soy Angel, el pintor." (231)

La larga y rítmica perorata es un angustiada búsqueda sin encuentro, en un tempo frenético, extravagante, que recoge lo absurdo del mundo. El medio verbal de la burndanga de Palés Matos⁽²³²⁾ da el sentido tonal necesario.

Si Rosita tiene abuelos, tiene pasado, tiene raíces. Entonces hay algo en ella que puede salvarse todavía. Y Angel es el símbolo del arte que sí puede salvarla a ella, que es símbolo de su País. Pero como su País mismo, Rosita no puede o mejor dicho, no quiere saber. Cuando Angel le indica que subirá por el

balcón:

"Rosita.....(MIRANDO EXTRAÑADA.) ¿Por el balcón? (PASÁNDOSE UNA MANO POR LA FRETE.) ¿Dónde oí...? ¿Dónde leí....? (APESADUMBRADA.) No puedo recordar. Pero sé que hubo una vez un balcón....

Angel.....(SONRIENDO) Muchas veces ha habido un balcón.

Rosita.....No, no. Una vez, sólo una vez... un balcón. Era distinto. ¿Y dices que trepaste por el balcón también tú?

Angel.....Por tu balcón.

Rosita.....(SOBRESALTADA) ¿Mi balcón? (EL ASIENTE. ELLA SE LEVANTA Y SE ACERCA LENTAMENTE AL BALCON POR LA PUERTA DE PRIMER TERMINO DERECHA.) ¿Mi balcón! No, no es posible. El balcón se abre al mundo para recibir la vida. Yo no tengo balcón. Mi vida es de Mack. (SE APOYA EN EL MARCO DE LA PUERTA.) ¿Ves el sol? No es nada, realmente. Sólo una masa de fuego. ¿Y sabes lo único que impide que ese fuego nos consuma? Ciento cincuenta millones de kilómetros. Sólo eso." (233)

Mack puede ser un sol negativo que aunque le da vida a la Isla, puede sin embar-
destruirla. De ahí que el símbolo del balcón sea doble: el amor como en ROMEO Y
JULIETA, o en alcance más amplio, es el abrirse a la vida que ella desconoce y a
la vez presente y teme conocer. Como Micaela en LA CASA SIN RELOJ, está atrofiada,
pero abotijada de conocimientos generales, desconociendo su autenticidad como
ser viviente. Las líneas que siguen así lo demuestran. Con un latiguillo de

"¿Qué sabes de la vida?" (234)

se desenvuelve la escena en forma grotesca y acompañamientos violentos o graves de
tambor. Se exaltan burlonamente entre otras cosas, los diferentes apelativos con
que bien o mal, intencionalmente por décadas, se bautizara y se sigue bautizando
a Puerto Rico.

"Rosita.....(BAJANDO DE LA OTOMANA.) En el Caribe hay un 'puente',
'una vitrina', un 'lazo', una 'llave'.

Angel.....(SALTANDO AL PISO.) Una base.

Rosita.....Un paraíso.

Angel.....Un bastión. (TRUENDO GOLPE DE TAMBOR.)

Rosita.....Hay la sicología y la sociología y la economía y la antropología.

Angel.....Y la pediatría y la odontología y alguna que otra especialización. (EN GRITO SUBITO.) Pero.... ¿y la vida?

Rosita.....(TORTURADA.) Quiero bailar. Quiero bailar. (BAILA FRENÉTICA AL SONIDO DE UN BONGO.) Bailar y olvidar. Bailar y olvidar. Bailar y olvidar. Y no saber.

Angel.....¿Y la vida? ¿la vida?

Voz de Doña Rosa....(FUERA DE ESCENA, EN GRITO TERRIBLE.) ¿la vida?
¿la vida soy yo! (A LA VOZ DE DOÑA ROSA CESA EL SONIDO DEL BONGO. ENTRA DOÑA ROSA, PRIMER TERMINO IZQUIERDA. TIENE SETENTA AÑOS, DESALINEADA CON RAMAS DE ENREDADERAS, FLORES Y LARGAS LIANAS RECIENTES CORTADAS.)" (235)

Si Rosita quiere aturdirse bailando para ignorar la vida, Doña Rosa, madre
del padre de Rosita, sí es la encarnación misma de la fuerza vital: la Madre
Tierra. Dice ser la inocencia misma y la montaña, en donde suele pasarse los días
al reclamo de la tierra. Sin embargo, en la celebración del Pacto, se convierte
en una especie de oaxaca, aborigen vengadora del presente. Los tres tamboranes
que fuera de escena ella hace sonar⁽²³⁶⁾ equivalen a los tres pasos—movimientos

de baile y música—del drama. Se equiparan además, con los "varios golpes de tambor" de éste y como si fueran una bomba, premonizan los acontecimientos.

"(SE ABRE LA PUERTA DE SEGUNDO TERMINO IZQUIERDA Y APARECE DOÑA ROSA CON UN TAMBOR MAYOR QUE TOCA ENERGIAMENTE. SE HA DESPOJADO DE SUS LIANAS Y FLORES Y OSTENTA AL PECHO UN GRAN GUANI TAINO (237) DE ORO Y AL CINTO UN LARGO LATIGO.)

"Doña Rosa....(VOLVIENDOSE, CON VOZ TERRIBLE.) ¡Silencio! Un crimen horrendo se va a cometer aquí hoy. (PAUSA BREVE.)

Mary.....Pero hoy es su día en la montaña.

Doña Rosa.....¿Y crees que puede estarse en la montaña cuando a ella llega la cháchara estúpida de ustedes envenenando el aire, ensombreciendo el sol? ¿Crees que puede girirse la poesía cuando hay alimañas como ustedes ocultando el crimen en cada una de sus palabras banales, en cada uno de sus gestos vacíos, en cada latir de sus podridos corazones? ¡No! Allá en lo alto quedó la poesía. Nada de ella traigo yo. He bajado de la montaña con el espíritu guerrero de mis muertos tainos. Vengo a matar o morir. Vengo dispuesta a todo para evitar el crimen que aquí se intenta cometer." (238)

Es un llamado a que se abandonen los sueños para enfrentarse a la realidad. En la montaña se encontró a sí misma y regresa a la lucha. Es el camino a la inversa de LA CARRETA. Ya no es volver al campo en busca de las raíces. Ahora del campo hay que llegar a la ciudad a combatir allí mismo la adulteración; la podredumbre.

El único rumbo de Rosita es Mack, el Norte; el sol que aun a la distancia es amenaza de muerte. Sólo a él conoce y por eso a él acude porque no puede enfrentarse consigo misma. En JUAN BOBO Y LA DAMA DE OCCIDENTE el personaje casi fracasa al conocer lo extraño, antes que a sí mismo. Rosita, por lo contrario, sólo conoce un aspecto e ignora lo demás, la vida, otros mundos. Por eso la aseveración de Angel:

"Todos han traicionado la vida." (239)

es acusación directa a una situación local.

"Angel....Tú y los tuyos han adelantado la celebración... ¿No es eso? Pero es esta noche que se inicia el Carnaval. Si es cosa de vivir una mentira, vendrás conmigo, nos uniremos al resto de las comparsas. Disfrázate de ser humano y conocerás la vida." (240)

Proposición lógica dentro de lo ilógico, porque la mascarada del protectorado se iniciará precisamente con esa celebración. Pero el disfraz de ambos es el disfraz humano de la vida. Serían los únicos vivos en la farsa carnavalesca. Pero antes se lleva a cabo la grotesca transacción comercial del tratado con el sorte. Guillermo, alias Willie, padre de Rosita, y el apoderado del padre de Mack, hacen las negociaciones preliminares del casamiento o mejor dicho, de la entrega de Rosita a Mack. Completamente deshumanizados, tasan el valor material de cada contratante. Se les une Mary, la madrastra de Rosita. Se firma, entonces el tratado anunciándose que se celebrará la consumación. El acto

termina en forma extraña:

Mary.....Ah, son ellos. (VA PRESUROSA AL FONDO.)
 Apoderado....¿Ellos?
 Mary.....Los invitados. (SALE POR LA PUERTA DEL FONDO HACIA LA DE-
 RECHA.)
 Apoderado....¿Nota usted algo?
 Willie.....¿Algo?
 Apoderado....Sabor a martini en la boca. Es la bebida favorita de Mack.
 Willie.....No sabía... (SE INTERRUMPE.) ¿Nota usted algo?
 Apoderado....¿algo?
 Willie.....Un frío... un frío espantoso en el corazón. (SE OYE UN
 GRITO TERRIBLE DE MARY.) ¡Son ellos!" (241)

Aparecen los Vegigantes por diferentes puntos y amenazantes asorralan a las tres figuras en el centro de la sala. Visten de blanco y negro como gúrciela-lagos, bajo la luz rojiza y golpes de tambor. El símbolo está claro. A falta de un elemento aborigen actual, René recurre al Vegigante que por lo menos es símbolo auténtico y actual de la raza negra de Lóisa Aldea. Y no es Tlo, el indio ganárico de América, que viene a salvar la raza (como se intentaba en EL APARTAMIENTO), sino el negro local que vengue a los aborígenes anteriores y al hombre actual. Es el mismo mensaje.

Y Willie otro enfoque del don José de LA MUERTE NO ENFERARA EN PALACIO, presente algo como aquél. Casi se reconoce, pero igualmente sigue adelante, sin escuchar el llamado. Tal parece que el frío que percibiera Willie fuera lo que atrajera a los Vegigantes, como si con el pensamiento, atrayera un autocastigo inconsciente. No se sabe si ocurre en la realidad exterior del personaje o en su interior. Puede que sea él sólo quien lo perciba y los otros no; y que sobreponiéndose, logre arrancarse de ese trance y continúe en su obstinación del pacto.

En el Acto II, la acción se retoma momentos antes de entrar los Vegigantes, pero esta vez Willie no perdibe nada y continúa la atmósfera frívola de la escena, con la llegada de los invitados. El autor describe minuciosamente a los invitados con intención de destacar los atributos particulares de cada uno, que luego serán más obvios en la escena del juicio en el Acto III. También se pide en la anotación, que haya una atmósfera de alta comedia inglesa, "cocktail party" con charla frívola tanto en lo lógico como en lo ilógico. Pero este tono creo que sí es más apropiado para la velada antes de la cena en MARIANA O EL ALBA, última obra del autor, y donde las pausas y el tempo sí requieren una especie de suspense entre la conversación ligera de los concurrentes. Aquí, el ritmo rápido y aturridor, más que de alta comedia, es ritmo farsical. Dentro del diálogo frívolo, están soterradas verdades que se quieren destacar, sátiras que se quieren enfatizar. Pito, el expresidente desterrado, constantemente dice:

"-----" Toda la América está en penumbra. La luz vendrá del Norte."
 (242)

-----"Es un asco! Debemos aprender a no llorar, como los del

Norte." (243)

"----- Surgirán más monstruos, si no imitamos al Norte." (244)

El monstruo sanguinario, la revolución, tiene el tratamiento correspondiente al tono irónico de la escena en que se le menciona:

"Condesa.....—Se arroja al tirano, pero luego se arreglan las cosas. Todo vuelve a su antiguo cauce. Es como debe ser. Vivir y dejar vivir.

George.....Hasta que surje otro tirano.

Rasputo.....No sea impertinente.

Condesa.....Sí, sí, es un ciclo fatal. Hay que reconocerlo. Pero esta vez... ¡Es horrible! El monstruo sanguinario no ha seguido las reglas.

Pito.....¿Y de quién es la culpa? Ceguera. Estupidez. Vean mi país en cambio. Desde que yo traje la democracia con la ayuda del Norte...." (245)

No obstante, en el fondo es el mismo matiz de LOS JUSTOS de Camus. Su revolucionario está consciente de que su rebeldía evolucionará para engendrar nuevos rebeldes.

"Kaliyev.....Acepte matar para abatir el despotismo. Pero detrás de lo que dices veo anunciarse un despotismo que, si alguna vez se afianza, hará de mí un asesino cuando trato de ser un justiciero.

Stepan.....¿Qué importa que no seas un justiciero si se hace justicia aún por medio de asesinos. Tú y yo no somos nada." (246)

Doña Rosa recuerda el Teresitas de LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO. Su apóstrofe va desde el hijo hasta cada uno de los invitados. Al Hijo:

"Doña Rosa.....—¿Infame! ¿Crees que vas a engañarme con tu estúpida docilidad? ¡Estás tan podrido como ellos! ¡Eres tan cómplice como ellos! ¡El crimen también se anida en tu corazón! (LE AGARRA POR LA CORBATA.) Dime, hijo de mis entrañas, ¿eres tú quien dará el golpe? (LE APRIETA BRUTALMENTE EL NUDO DE LA CORBATA. EL SE RESUERCE.) ¡Habla! " (247)

Ya no es la Casandra en esa misma obra, enfrentándose al padre. Ahora es la madre, quien le pide cuentas al hijo.

A los invitados, doña Rosa apostrofa:

"Doña Rosa....—No soy la revolución, no soy el pelotón de fusilamiento, no soy la justicia, ni siquiera soy la voz del Dios traicionado por su Iglesia. Soy sólo una vieja que ama la montaña y que se ve ya manchada de crimen e ignominia. Soy la madre de un pobre hijo infame. Soy la inocencia que concibió el ultraje." (248)

Todos le vuelven la espalda. Con música de calypso por banda de acero, del carnaval que se acerca:

"Doña Rosa?...—¡Dios olvidado de los hombres! Dios traicionado por su Iglesia, Dios de la verdad y la justicia, ¿eres tú quien escogió la víctima? Soy fuerte, dílo. Dílo sin miedo. ¿Soy yo acaso? ¿Quién, Dios, quién será la víctima inocente?" (249)

Al terminar su parlamento, se oye la voz de Angel llamando a Rosita lo que implica que ella es la víctima. Y doña Rosa azota con el látigo a todos los invitados y estos salen bailando como sonámbulos.

El Tercer Acto ocurre en la misma sala, desnuda de muebles y cuadros, convertida en un alto estrado de tribunal, parecido a uno de la Inquisición. Algunos personajes son ahora miembros del tribunal. Doña Rosa es la Defensora de la víctima que aparentemente es Angel. Willie, es ahora el Juez, junto con la Condesa. George es ahora Peregrino Puritano o sea el Fiscal. Rasputo, el Obispo y Pito Jilguera es el Gobernante. El que dos jueces presidan el proceso, podría dar la impresión de que éste se llevará a cabo dentro de la más estricta imparcialidad judicial. Pero la intención no pasa de eso, pues fieles a sus anteriores ejecutorias, los personajes eran las personificación de la arbitrariedad misma. Como jueces arbitrarios pueden representar las dos naciones que en su historia han decidido los destinos del País: España y Estados Unidos. En la obra el juicio lo motiva la acusación de que Rosita ha perdido su virginidad en manos de Angel, en perjuicio de Mack su prometido. Por lo tanto Angel debe ser juzgado. Doña Rosa como abogado defensor alude al canibalismo de Mack.

"Doña Rosa.....¿Para qué crees tú que Mack compraba a Rosita?

Felicita.....Para lo de siempre.

Doña Rosa.....¿Y qué es lo de siempre?

Felicita.....Acostarse con ella.

Doña Rosa.....No, Felicita, para comérsela.

Felicita.....Eso quiero decir, Doña Rosa.

Doña Rosa.....No, Felicita. Para comérsela literal, realmente.

¿Sabías tú que Mack es antropófago?" (250)

La unión entre Mack (Estados Unidos) y Rosita (Puerto Rico) no puede realizarse si a ella la protege el Amor, el Arte y la Libertad de lo Propio, que está encarnado en la seducción de Angel. Por otro lado, Mack no puede unirsele sin destruirla. En otras palabras, asimilándola y haciéndole desaparecer su cultura. El tribunal vendido (los anexionistas) insiste en tener un acusado que como víctima propiciatoria y alivio de conciencia le sirva de señuelo para lograr el tratado con Mack.

El Fiscal y el Gobernador, advierten que Mack no es el acusado. Y la contestación rotunda de doña Rosa:

"¡En este tribunal todos somos acusados!" (251)

envuelve tanto a los favorecedores del Protectorado como a los contrarios. Porque estos últimos conscientes del mal, no hacen nada para corregirlo o para impedir el hecho. Todos saben y callan. Por eso la exclamación en boca de doña Rosa es un subconsciente acto de contrición de todos y cada uno de los isleños. Y el tribunal existencial puede ser el mundo, la vida. Y el Hombre, culpable de haber nacido, el acusado.

El único testigo de la defensa es el mismo acusado, Angel el pintor.

"Willie.....¿La verdad, toda la verdad y nada más que la verdad aunque los ángeles dancen en las pallas del infierno y Lucifer ocupe el torno de Dios?

Angel.....No fui yo quien pinté EL JUICIO FINAL. Pero pintaré este proceso que jamás será final" (252)

Porque para él no importa lo que se decida en ese juicio (otro sentido del Protectorado), esa decisión no será nunca definitiva. Lo que sí creía en LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO. Y es en este personaje que con un manifiesto de intención existencialista, el autor expone sin condiciones, el amor y el afecto hacia la patria.

Doña Rosa.....¿Encontraste la virginidad?
 Angel.....Sí.
 Doña Rosa.....¿Qué diste en cambio?
 Angel.....Amor.
 Reputo y Pito...Buuuuuuuu.
 Doña Rosa.....¿Eso que diste y tomaste, fue por contrato debidamente firmado?
 Angel.....No.
 Doña Rosa.....¿La tasaste a ella?
 Angel.....No.
 Doña Rosa.....¿Te tasó ella a ti?
 Angel.....No.
 Doña Rosa.....¿Y la vida?
 Angel.....¿La vida?
 Doña Rosa.....La vida humana, Angel, ¿qué precio tiene para ti?
 Angel.....El precio de Dios.
 Doña Rosa.....¿Cuál es tu religión entonces?
 Angel.....El arte. (RASPATO SE CUBRE LA CABEZA CON EL MANTO.)
 Doña Rosa.....¿Y tu política?
 Angel.....La libertad. (PITO OCULTA EL ROSTRO TRAS EL SOMBRERO.)
 Doña Rosa.....¿Siempre fue así?
 Angel.....Siempre.
 Doña Rosa.....¿Siempre será?
 Angel.....Siempre.
 Doña Rosa.....¿Hasta cuándo, Angel?
 Angel.....Hasta que el tiempo se muera en el cerebro de Dios." (253)

Vivir y morir por sus ideales eternamente, bajo cualquier circunstancia y no importa

"cuánto cambie, para bien o para mal, el mundo de los hombres." (254)

Cuando le piden que muestre materialmente el Amor, la Libertad y el Arte, él antepone a lo concreto lo intangible: su corazón.

"George....Quedamos así acusado, en que es usted un artista.
 (SEÑALA DRAMÁTICA Y ACUSADORAMENTE A ANGEL.) ¿Confiesa usted ser un artista?
 Angel.....No lo confieso; lo proclamo.
 George....¿Qué pinta usted como artista?
 Angel.....La vida.
 George....¿Miente! Sólo los aspectos sórdidos de la vida. ¿Por qué?
 Angel....Son parte del sistema.
 George...(ACUSADOR.) ¿Confiesa entonces ser pesimista?
 Angel....Pesimista respecto al sistema, optimista respecto al Hombre.
 George...Sofisma. El sistema es el Hombre.
 Angel....Absurdo. El Hombre es el sistema." (255)

Su amor por la pintura, el hombre y la mujer es el amor por el milagro del Hombre y el milagro del arte porque:

"Angel....El sistema no se odia, ni se ama. Se mantiene, se cambia o se destruye. Eso es todo." (256)

El Hombre es el sistema porque de él parten todas las instituciones terrestres: la religión, la ley, el estado. Y paralelos a ellas y en contrapeso: el amor, el arte y la libertad, que dan un verdadero sentido a su vida, integrándola en justo equilibrio. Y en cuanto al pesimismo y optimismo la subjetividad poética, recuerda el ensayo del mismo autor PESIMISMO LITERARIO Y OPTIMISMO POLÍTICO: SU COEXISTENCIA EN EL PUERTO RICO ACTUAL.

Se ordena el tormento para hacerlo confesar:

- Willie.....(MALLETAZO.) Todo tribunal tiene derecho a convertirse en inquisición. Que se proceda al tormento. (RASPOTO Y PITO APLAUDEN. SE OYEN GOLPES RÍTMICOS DE TAMBOR Y EMPLEZA A LANGUIDECER LA LUZ DEL ESTRADO EXCEPTO EL FOGO QUE ILUMINA A ANGEL. AL SONIDO DEL TAMBOR, SE MUEVEN DOS DE LOS VEGIGANTES, CORRIENDO A PASOS CORTOS, COMO AGROBATAS POR LA PISTA DEL CIRCO, Y SALEN POR PRIMER TERMINO IZQUIERDA.)
- Doña Rosa...¿Qué haces, hijo mío? Vuelve en tí. ¡Esto está fuera del rito! Lo que ordenas no es sólo ridículo y anacrónico, pero también monstruoso y criminal.
- George.....Protesto una vez más del lenguaje irresponsable que usa la defensa.
- Condesa.....(MALLETAZO.) El tormento está sancionado por la Iglesia. (RASPOTO SALUDA COMPLACIDO.)
- Willie.....(MALLETAZO.) El tormento está sancionado por el Estado. (PITO SALUDA COMPLACIDO.) (257)

La acusación al Estado y a la Iglesia es obvia. El que doña Rosa se refiera al proceso como un rito puede implicar que las decisiones sobre la patria y la identidad son sagradas. Los Vegigantes ahora se convierten en verdugos. La paradoja puede tener varias explicaciones: Como símbolos de lo auténtico pueden como tal, confundirse y prestarse a ejecutorias turbias como éstas. También su participación puede ser un recurso visual para dar más teatralidad a la escena. Acaso son también proyecciones de la contradictoria danza de la Muerte.

El tribunal apela a los términos religiosos y a la democracia para encurtir su morbosidad. Doña Rosa trata de hacerlos volver a la razón del procedimiento judicial del verdadero rito. Pero ellos insisten en que es el rito de Mack, divino, legal y social. (258) Como la abuela no puede, recurre entonces a la nieta:

- Rosita.....Si ese es el rito, padre, la víctima soy yo.
- Willie.....(SIN VOLVERSE.) La víctima ha sido escogida. Nadie puede sustituir a la víctima.
- Rosita.....(ECHA HACIA ATRAS EL CAPUCHON DEL DOMINO DEJANDO AL DESCUBIERTO SU CAREZA.) Ha hablado el padre, ha hablado el juez, ahora hablará la hija. La hija que, mediante contrato, sería devorada por Mack. (SE DESPOJA DEL DOMINO EL CUAL CAE A SUS ESPALDAS. VISTE CENIDA Y SEMITRANSARENTE TUNICA BLANCA, DE MARTIR CRISTIANA. BAJA LENTAMENTE DOS ESCALONES.) Hay un sistema, jueces. Ustedes, componentes del tribunal son sus guardianes. Hay una iglesia, hay un estado. Y existe una ley. Pero hay también el amor y el arte y la libertad. El hombre en fin. El hombre inocente; el hombre que por encima del sistema ama y crea y es libre. (SIGUE BAJANDO LENTAMENTE.) En mi cuerpo alimentado para Mack, entró, de súbito, el amor. Y con el amor, la inocencia. Porque Angel es la inocencia. Y yo, tan culpable

como él que más, sólo he sido inocente a través de él. Soy la víctima que escogió Mack. Soy inocente, además. (BAJANDO RAPIDAMENTE Y AVANZANDO AL CENTRO, FRENTE AL ESTRADO.)
¡Jueces y verdugos, el puesto de Angol lo ocuparé yo!" (259)

Bajo la luz roja que la cubre, esta vez en sentido positivo, distinto a EL HOMBRE Y SUS SUEÑOS, Rosita se convierte en la Casandra de LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO, que hasta con el símbolo de la capa, sustituye al padre para hacer la decisión final. En un apogeo desaparece Rosita. La voz de Pito,

"¡A mí, guardias, protegenme!" (260)

recuerda a la de Don José en la obra mencionada cuando atacan el palacio gubernamental.

Al volver la luz, los Gigantes hunden sus puñales en el cuerpo cubierto por la capa. Al compás del lamento coral del

"ay-ley-lo-ley"(261)

puertorriqueño, Doña Rosa se acerca a la camilla y levanta la capa así:

"Doña Rosa.....¡Guillermito, he aquí a la víctima! (EL CUERPO DESCUBIERTO ES EL DE ROSITA. TODOS LOS PERSONAJES, MENOS LOS VEGIGANTES, SE INCLINAN SORPRENDIDOS.)

Willie.....¡Mi hijo!

Mary.....¡Rosie!" (262)

Carlos y Gertrudis, los emisarios del Más Allá, bajan las escaleras:

"Doña Rosa.....¡Ahí va la inocencia que vinieron a salvar. Llévanla con ustedes, mensajeros. Su misión está cumplida." (263)

Porque Rosita, el País, al conocerse a sí mismo, vuelve a su génesis, al estado primigenio. Al ser de nuevo inocente, la misión de los emisarios adquiere entonces sentido. Según llegaron se alejan, rodeados por

"(—EL PAUSADO RODAR DE UNA CALESA EN UNA VIEJA CALLE DE SAN JUAN, LOS CASCOS DEL CABALLO SONANDO RÍTMICAMENTE SOBRE LOS ADOQUINES CENTENARIOS.—)" (264)

Sonido simbólico como los golpes de tambor, y antes como los golpes del mar en LA CARETA y los del portalón de ausubo en LOS SOLES TRUNCOS, pero a diferencia de estos, ahora sólo audibles para el público y no para los personajes.

La siguiente cita es parte de una escena que recuerda EL ESTADO DE SITIO de Camus, pero a la inversa. Diego, como Rosita, es capaz de escoger su propia destrucción contra la tiranía para salvar la ciudad a la vez a su amada. Es la misma situación de LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO en relación con Casandra y Alberto.) Angel desespera y doña Rosa lo detiene:

"Angel.....Rosita está muerta.

Doña Rosa...No, Vive, vive en tí, en tu amor, en tu arte, en tu libertad.

Angel.....¡Déjeme! Quiero ir con ella.

Doña Rosa...¡Para qué? Tú le diste tu amor y tu inocencia. Tú la hiciste capaz de elevarse al sacrificio. Tú la salvaste, Angel. Pero tu puesto está aquí. (ANGEL SE ESCAPA DE LOS BRAZOS DE DOÑA ROSA Y CORRE HACIA EL FONDO.)

Angel.....¡No! ¡Quiero morir con ella! Quiero morir....

Doña Rosa...(CON VOZ TERRIBLE.) ¡Morir, Angel? (LA VOZ DETIENE A ANGEL EN LA PUERTA DEL 'HALL'.) Morirás muchas veces.

..... Pero no ahora, no por esto. (ANGEL SE VUELVE.) ¡No aquí!

Angel.....(CON LA MIRADA PERDIDA.) Amor, Amor. (DA UNOS PASOS HACIA

LA PUERTA DEL BALCON DE SEGUNDO TERMINO DERECHA.)

Doña Rosa.....¿Crees que te he salvado para que mueras como un estúpido Romeo sobre el cadáver de la inocencia sacrificada?"(265)

El sacrificio de Rosita bien podría ser de Angel. Pero tal vez al ella morir el País se salvará en él, precisamente por ella. La salvación debe venir a través de lo viril, del Hombre, siendo la mujer la inspiración. Concluye la escena con un llamado a toda la Isla y a la América, al mundo. Tríptico llamado de Amor, Arte y Libertad que es la Revolución del Hombre por el Hombre mismo:

"Doña Rosa.....—;No! No es hora de hacer sonar liras, sino tambores. No es hora de lágrimas, sino de golpes. No es hora de morir sino de vivir. Escucha bien, Angel. El tiempo apremia. Hay una isla que salvar. Hay un continente que salvar, hay un mundo que salvar. (YAFRENTE A EL SE QUITA EL GUANIN Y SE LO PONE AL CUELLO A EL.) Por el amor, por el arte, por la libertad. ¡Vive y lucha!—" (266)

En la calle se escuchan las voces de la muchedumbre y el sonido de la banda de acero, tocando la plena SANTA MARIA, que ya se escuchó en JUAN BOBO Y LA DAMA DE OCCIDENTE. Angel se dirige al balcón y:

"Angel....¡Pueblo! ¡Pueblo! ¡Pueblo!"(267)

y en el tercer "pueblo", los personajes se transforman en actores y todo adquiere una luz realista, cesando la música.

"Angel.....¿Qué ocurre...? (ANGUSTIADO.) ¿Ha terminado...? ¿Ha terminado la farsa?" (268)

Su llamado, no tiene resonancia alguna en el pueblo. El despertar a la realidad es volver a vegetar, a la ignominia. La farsa cruel no tiene desenlace, continuará en círculo vicioso. Y el Teatro dentro del Teatro queda establecido cuando a la palabra "carneval", vuelve el bullicio y la música.

"Angel.....¡Unámonos al carnaval de ellos, actores!"

"Angel.....¡Al carnaval, actores, al carnaval!"

"Angel.....¡Fuera antifaces!"

"Angel.....¡Fuera caretas!"

"Angel.....¡Fuera velos!"

"Angel.....¡La risa, actores, la risa de ellos, la risa de carnaval para ellos!"

"Angel.....¡Seamos farsantes, hipócritas, como ellos! ¡El saludo, actores! ¡El saludo!" (269)

La casaca del Viejo San Juan, después del pathos convulsivo de su vientre, vomita su contenido no balcón afuera; no hacia el mundo, sino hacia el público. Pero este público es un mundo equivocado, confundido y su campo abierto ya no tie-

na salida alguna. Lo auténtico se mezcla con lo anodino y viceversa. En conclusión, como el despertar de un sueño—llega la pesadilla verdadera—la angustia y el caos son dueños absolutos del Hombre.

Desde el punto de vista del montaje escénico, se podría llegar con esta obra, especialmente en esa escena final, al concepto de "teatro total".⁽²⁷⁰⁾ En la puesta en escena se podría romper con la barrera del proscenio para conseguirse un flujo y reflujo de desplazamientos de adentro hacia afuera y a la inversa, en que los actores y el público se confundieran unos con otros. Aunque esto es una simple conjetura personal, tal vez el título adquiriría entonces mayor trascendencia y sentido: la realidad íntima del pueblo y la realidad exterior que cubre las experiencias políticas y económicas. La farsa del Teatro al trastocarse, se convertiría en lo verdadero, ante la falsedad de lo cotidiano. La risa de carnaval se transformaría entonces en la mueca grotesca de la Danza de la Muerte; en el delirio final como pide el autor, con la risa silenciosa de los impávidos e inexpressivos rostros de los actores.⁽²⁷¹⁾

11. EL APARTAMIENTO (1963)

El APARTAMIENTO fue premiada con el premio Eugenio Fernández García en el concurso anual de Navidad de 1963, otorgado por el Ateneo Puertorriqueño. El Instituto de Cultura Puertorriqueña la presenta en su Séptimo Festival de Teatro Puertorriqueño, el 16 de abril de 1964, bajo la dirección de Angel F. Rivera con escenografía de Pedro Tosado y vestuario de José Luis Marrero, y cartel de Tufiño. Los intérpretes: María Judith Franco, Rafael Enrique Saldaña, Miguel Angel Suárez, Estela de la Lastra, etc. El mismo Instituto la publica en 1965.

El autor ha dado autorización a Ruth S. Lambde Scripps College y Claremont Graduate School de California, para utilizar esta obra como texto, con notas y glosario, a ser publicada por The Blaisdell Press de California para ser utilizada por estudiantes norteamericanos de nivel universitario en cursos de español.⁽²⁷²⁾

De esta obra dice Guerrero Zamora:

"—En cuanto al último título que Marqués nos ha dado, EL APARTAMIENTO,

me parece una desdichada pérdida de rumbo por parte del autor, que en esta obra abandona su encarnado verbo y la sugestión de sus ambientes para darnos una versión neocconvencional en la que las resonancias iónicas, concretamente de LES CHAISES, son obvias—de un futuro mundo mecanizado, que reduce a los hombres a sus funciones, les prohíbe el recuerdo, les automatiza, y que sólo será destruido cuando sus víctimas acudan a su única fuente de liberación, lo primigenio, representado en un indio. Marqués pierde aquí todas sus cualidades distintivas y no alcanza sino un mediocre resultado "personal." (273)

Véase en el siguiente análisis, hasta donde puede o no ser cierta esta aseveración de Guerrero Zamora.

Esta "encerrona en dos actos" (274) es una pieza. (275) En la nota al oalce, a su comienzo, se dice:

"Apartamiento es regionalismo puertorriqueño (ya aceptado por la Academia) para departamento. El título tiene así un significado ambivalente: el partamiento físico o vivienda y el sentido de vida apartada, de "apartamiento". (276)

Las dos acepciones asímiles en su contenido, guardan relación con la obra. Así también el epígrafe de tono bíblico, original del autor, dicho por una voz varonil "pausada, grave": (277)

"Y les separaron del universo
y les robaron su humanidad
y les condenaron a vivir en el
más total apartamiento." (278)

La vivienda ultramoderna que se adelanta al tiempo, es la "encerrona" donde en cuerpo y alma dos seres, ya ancianos, han roto con el ayer, totalmente:

"Carola.....—Es lástima.
Elpidio.....¿Qué es lástima?
Carola.....Echar los utensilios en el incinerador.
Elpidio.....¿Acaso no los renuevan todos los días? Para eso son desechables.
Carola.....Nada debe durar.
Elpidio.....Nada.
Carola.....Es conveniente, supongo. (MIRA A ELPIDIO CABI CON TEMOR.)
¿Lo es?
Elpidio.....No sé.
Carola.....¿No?
Elpidio.....No me importa.
Carola.....Antes no era así.
Elpidio.....(TERREMOTAMENTE TRACUNDO POR VEZ PRIMERA.) ¡Cállate!
Carola.....(AL BORDE DEL LLANTO.) ¿Qué dije?
Elpidio.....(CONTENIENDOSE.) Dijiste "antes".
Carola.....¿Qué quiere decir "antes"?
Elpidio.....(SE SIENTA A SU MESA YA TRANQUILO.) No sé. Pero es una palabra fea. (REANUDA LA TAREA DE ARMAR EL ROMPECABEZAS." (279)

Han olvidado el pasado, pero el subconsciente los traiciona. Encerrados ahí por años, ya no tienen noción del tiempo. Vegetan simplemente. La labor que realisan nunca se termina. El rompecabezas, obviamente de un cuerpo humano, siempre queda incompleto y la cinta azul que se mide, nunca se acaba. Y ese cuerpo,

el hombre, no podrá completarse hasta que no haya en ambos una toma de conciencia. Por eso la cinta se mide hacia atrás en una reducción que podría desembocar en la disolución total del individuo. Esta labor hasta cierto punto terapéutica, les mantiene entretenidos y así no se dan cuenta de la realidad, última instancia: Puerto Rico. Esa labor les ha ido atrofiando, mecanizando poco a poco. Insensibilizados viven la agonía de sentirse vigilados. Ya hasta el diálogo mismo llega a la deshumanización, en puro stacato.

Ese ambiente es tan pragmático que hasta los objetos que le llegan, inútiles ya para ellos (una plancha eléctrica, utensilios de cocina, etc.) representan una amenaza para su aparente seguridad, de la cual no desean salir.

"Elpidio....(LEVANTÁNDOSE VIOLENTAMENTE Y YENDO HACIA ELLA.) Hay sólo dos posibilidades. O quieren ahogarnos con cosas perfectamente inútiles; y lo lograrán si sigues abriendo sus envíos. O están provocándonos para que añoremos. Para que nos rebellemos. Si lo logran, estamos perdidos. (LA ABOFETEA BRUTALMENTE.) ¡Compradas, imbécil! ¡Perdidos! (280)

"Carola.....¿Tú sabes porque nos provocan.
Elpidio.....¿Quiéran perdernos.
Carola.....¿Nos matarían?
Elpidio.....(SIN MIRARLA) No sé. Pero nos perderían.
Carola.....¿Estaríamos nosotros perdidos?
Elpidio.....Sí.
Carola.....¿No lo estamos ahora?
Elpidio.....(ENERGICO, PERO SIN MIRARLA.) ¡Cállate!"(281)

Por temor a enfrentarse a al futuro como ellos mismos y por su propio esfuerzo, prefieren el presente, no importa como sea. Pero de los dos, ella es la única que sin darse cuenta tiene conciencia de la situación de ambos. Pero la conjetura se violenta cuando tratan de auto-olvidarse. Se intercambian sus pensamientos y es ahora Elpidio el que por un momento se percata de su estado.

"Carola.....¿Y si en verdad existiese gente?
Elpidio.....Existiría.
Carola.....Además de nosotros.
Elpidio.....¿Existimos nosotros?
Carola.....¿Cómo vivirían?
Elpidio.....Viviendo.
Carola.....¿Igual que nosotros?
Elpidio.....Eso no te importa.
Carola.....¿No me importa?
Elpidio.....Tu mides tu cinta. Yo armo mi rompecabezas. Lo demás no importa." (282)

Dos personajes, desdoblamiento de la juventud de estos ancianos, se presentan por separado, sin saberse de dónde. Recuerdan una escena parecida en AMADRO O COMO SALIR DEL PASO (1954) de Ionesco.⁽²⁸³⁾ Son proyecciones de los pensamientos de Carola y Elpidio, pensamientos que ellos no se atreven a expresar en voz alta, pero que están ahí latentes. Es la confrontación misma de la personalidad. Por ser el pasado de los personajes y como estos lo rechazan, el autor prefiere no recurrir a la escena retrospectiva sino que hace que los visitantes lleguen en el presente. Sin embargo, como en LOS SOLES TRUNCOS y EN UN NIÑO AZUL PARA ESA BOMBRA son llamados por el pensamiento inconsciente de

los protagonistas. Sus nombres: Lucio (lúcido, brillante) y Terra (tierra) dan margen para comprender mejor el pasado de estos seres extraños. Elpidio, el gran maestro de música, compositor famoso, es por eso lógico que su pensamiento se encarne en Lucio quien dice ser su discípulo. Carola, gran poetisa de América, tiene en Terra la que fue su secretaria, su complemento:

"Elpidio.....¡Cuán ridícula es su mentira! Si sólo tiene veintinueve no puede haber iniciado la búsqueda del apartamento hace veinte años. Hace veinte tendría usted sólo un año de nacido.

Lucio.....No, Elpidio. Hace veinte años tenía yo veintinueve. ¿No comprendes? El tiempo no ha pasado por mí.

Elpidio.....(AGITADÍSIMO.) ¿Por dónde entró usted? Comprenderá que es imposible. El ascensor abajo no tiene puerta. No hay entrada, no hay salida. Ni ventanas siquiera. Usted no está aquí en realidad.

Lucio.....(EXTENDIENDO UN BRAZO HACIA EL.) Palpa la realidad, Elpidio. (ELPIDIO FASCINADO, SE AGERCA Y VA A TOCAR LA MANO DE LUCIO, PERO DE PRONTO RETIRA LA SUYA.) No la rehuyas. La realidad... (ELPIDIO AL FIN TOCA LA MANO DE LUCIO. LUEGO PALPA SU BRAZO. HAY EN EL GESTO ALGO DE CIEGO QUE TRATA DE ORIENTARSE POR EL TACTO. CUANDO SUS MANOS LLEGAN AL HOMBRE, SE DESTIENEN, ALZA LA VISTA, MIRA EL ROSTRO DE LUCIO.)

Elpidio....Es usted real. ¿Está aquí, no hay duda! (SE APARTA BRUSCAMENTE, AGITADÍSIMO DE NUEVO.) Entonces, ellos le envían. Como enviaron los paquetes, como enviaron la máquina. Es usted otro instrumento de provocación.——Otra cosa inútil sin razón alguna de ser. ¿Qué se proponen esta vez? ¿Acaso no cumplimos nuestro deber? Carola mide la cinta, yo armo el rompecabezas. ¿Qué más pretenden de nosotros? ¿Por qué ellos le han enviado?

Lucio.....¿Ellos, Elpidio? No sé de quién hablas. Ellos no me han enviado. (284)

En el juego del tiempo y su aprisionamiento dentro del ser. La deshumanización estriba en aferrarse al infierno de su vida. Porque ese infierno puede ser el hogar, el infierno mismo, el mundo en última instancia, como el albergue de EL MALENTENDIDO de Camus:

Cuando Terra menciona la adolescencia de Carola obviamente se refiere a Julia de Burgos, poetisa puertorriqueña, muy conocida por su poema EL RÍO GRANDE DE LOIZA. También al hablar de Carola como poetisa de todo el continente, la convierte tan pronto en Gabriela Mistral como en Alfonsina Astorri, de acuerdo con los atributos de cada una.

Elpidio y Carola sin reconocer el pasado insisten en que Terra y Lucio se vayan, pero la salida es imposible. No hay escape.

"Elpidio.....(YENDO DERROTADO A SU MESA.) Yo soy Elpidio, el que arma el rompecabezas. (SE SIEMTA ANCHADADO.)

Carola.....(YENDO DERROTADA A SU MESA.) Yo soy Carola, la que mide la cinta azul." (285)

El contraste entre el ayer y el hoy se establece. Lucio y Terra quedan como la voz de la conciencia, vigilantes, mientras Carola y Elpidio, como unos robots, vuelven a su estado de inconsciencia.

En el Acto II, los recuerdos que los dos jóvenes han despertado en ambos

salen a la superficie, muy a pesar de ellos.

"Elpidio.....(INTERRUMPIENDO SU TAREA POR VEZ PRIMERA.) ¿Qué es Guajataca? (A LA PALABRA GUAJATACA SE OYE SUAVE EL TEMAMOSEAL INDIO.)
 Carola.....¿Guajataca?
 Elpidio.....Guajataca.
 Carola.....Guajataca, Guajataca. Es un nombre indio.
 Elpidio.....¿Indio?
 Carola.....Sí. El indio. (ABSORTA.) La conciencia de América.
 Elpidio.....Guidado, Carola. Estás expresando un pensamiento poético.
 Carola.....O filosófico.
 Elpidio.....O político.
 Carola.....O metafísico.
 Elpidio.....(CORTANTE.) ¡Olvidalo!
 Carola.....¿Por qué? Elpidio? Piense....
 Elpidio.....No pienses.
 Carola.....El indio es el único que puede salvarla.
 Elpidio.....¿Salvar a quién?
 Carola.....A América.
 Elpidio.....¡Callate!
 Carola.....(IDUMINADA) Y si él es cierto... (SE LEVANTA MIRANDO A LO ALTO, LAS MANOS CRUZADAS SOBRE EL PECHO.) Si es así, el indio puede salvar a América... (UNA TENUE ESPERANZA EN SU VOZ, EN SUS OJOS.) También puede salvarnos a nosotros.
 Elpidio.....(LEVANTÁNDOSE DE UN SALTO, FURIOSO.) ¡Calla! ¡Calla! ¿No lo sabes, estúpida? Nosotros ya no pertenecemos a América.
 Carola.....(VOLVIENDO A LA REALIDAD.) ¿No....?
 Elpidio.....¡No!
 Carola.....Es cierto. Perdona. Estamos.... Pertenecemos...
 Elpidio.....Al apartamento.
 Carola.....(DEJÁNDOSE CAER VENCIDA EN SU SILLA.) Sin salida.
 Elpidio.....(DEJÁNDOSE CAER VENCIDO EN SU SILLA.) Eso es, sin salida.
 (PAUSA MUY BREVE DURANTE LA CUAL AMBOS PERMANECEN INMOVILES. ELPIDIO REACCIONA Y REANUDA SU TAREA DE ARMAR EL ROMPECABEZAS.)" (286)

Ellos como su Isla, están apartados de su mundo porque pertenecen a otro mundo extraño. ¿Al Norte? Pero algo dentro de ellos empieza a cambiar. El pensamiento les lleva hacia la identidad. Por un instante tienen lucides para reconocerse. Símbolos de su tierra, están apartados de lo que les corresponde porque pertenecen al apartamento. Los vence el pesimismo, porque han vivido demasiado tiempo en un encerramiento pragmático. Su condición sartreana no les permite escape alguno. No obstante, y a pesar de su condición, sin darse cuenta Carola empieza a partir de entonces y hasta el final, a medir la cinta, contando en sentido ascendente. Lo cual puede ser síntoma de un lento ir sin llegada, pero con rumbo fijo hacia una meta, hacia un destino superado. Y el color de la cinta adquiere entonces la acostumbrada connotación positiva que tiene ese color en el autor. Por lo tanto en las manos de ella ha estado desde el principio la clave, la solución.

Cuprila y Landrilo, inspectores funcionarios del sistema, asesinan a Terra y a Lucio, destruyendo por completo el pasado de Elpidio y Carola. Mandatan al indio Flo y antes de marcharse, dejan un oquillo a los dos ancianos para que lo maten. ¿Por qué no lo hacen ellos? Simplemente porque la propia identidad cuando es real, sólo puede autodestruirse. Por eso Carola corta la cuerda que

ata las manos del indio, porque

"todavía hay lugar para la fe". (287)

279

Y el hecho que Carola y Elpidio no lo maten es indicio de la esperanza que da la esencia del ser, aunque ellos como individuos no hayan podido identificarse, conocerse a sí mismos.

Carola.....(SE SIENTA.) No era muestra tarea matarlo. Estoy segura. (TOMA LA CINTA Y SE DISPONE A MEDIR.) ¿Y nosotros?

Elpidio...(ABORTO EN SU TAREA.) ¿Nosotros?

Carola....¿Cuándo llegará para nosotros?

Elpidio...No lo sé. (PAUSA ESTREMECEDORA.)

Carola....(MIRANDO LA CINTA EN SUS MANOS.) Elpidio.

Elpidio....Sí.

Carola.....¿Crees que nos dará tiempo?

Elpidio....¿Tiempo de qué?

Carola.....¿A ti de armar el compocabezas y a mí de medir la cinta azul.

Elpidio....No se sabe realmente.

Carola.....(SUSPIRANDO SE PONE A MEDIR.) Menos veinticinco, menos veintiseis, menos veintisiete... (SUENA EL TIMBRE DE LA PUERTA DEL FONDO. AMBOS SE LEVANTAN Y SE VUELVEN HACIA LA PUERTA. SUENA EL TIMBRE.)

Carola.....(TEMBLOROSA.) ¿Y ahora?

Elpidio....No sé.

Carola....¿Abre?

Elpidio....Abre.

Carola.....(SE LEVANTA Y SE DIRIGE AL FONDO. SE DETIENE Y SE VUELVE.) Quizás sea el final.

Elpidio....¿La muerte, Carola?

Carola.....O la liberación, Elpidio. (CAROLA SE DIRIGE AL FONDO A APRETAR EL BOTÓN QUE ABRE LA PUERTA MIENTRAS CAE MUY RÁPIDAMENTE EL TELÓN.)" (288)

Y no una, sino cuatro interrogantes se desprenden de ese final: O no hay escape porque están muertos en vida. O hay la esperanza de un encuentro consigo mismos, en una toma de conciencia total (en que sin el morboso apegamiento al pasado, pero apoyándose en él, puedan realizarse y encontrar su destino). O es que continuarán el mismo juego de siempre, a la Sartre, en un simbólico ejemplo de su tierra. O que en la muerte-liberación, ambas cosas serán lo mismo. Pero cualquiera de los cuatro aspectos puede ser Puerto Rico apartado del mundo, situación que no deja de ser por lo tanto, sintomática del mundo alucinante de hoy.

Esta encerrona psicológica guarda tangencia con LA CASA SIN RELOJ, pero si allí, si hay un despertar a la realidad, aquí parece imposible aunque probable. Y René Marqués, hombre de su tiempo, lo refleja en esta obra a la manera del absurdo. Como ya se hizo en ESPERANDO A GODOT (289) en que Beckett presenta a unos seres en un espacio abstracto, pero donde la vida pasa, mundo adentro, en espera de lo que no llegará. Se pone así a prueba la capacidad humana para la esperanza. (290) En LAS SILLAS (291) y en AMADEO O COMO SALIR DEL PASO (292) Ionesco da la tónica de las relaciones humanas en la espera, que en una se concreta cuando ya llega la muerte y en la otra se realiza con la total liberación de un individuo. (293) Tangencias más concretas y posteriores se encuentran en un Julio Ortega con LA CAMPANA; en un Sławomir Mrożek en STREP TEASE (Despe-

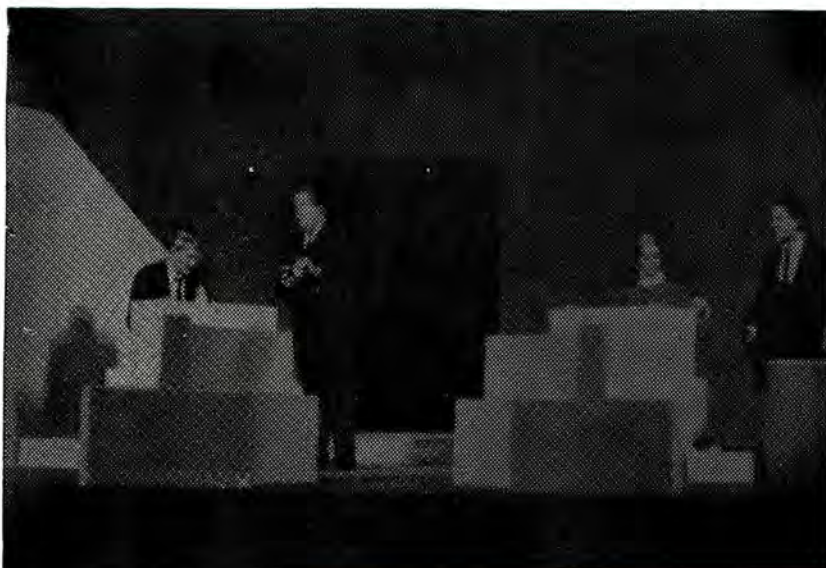
dazar al decaído); en un Harold Pinter en *EL MONTAFLAPOS* (*The Dumb Waiter*), *EL CUIDADOR* (*The Care Taker*) y *EL CUARTO* (*The room*), etc.; o en un Pedrolo en *CUMBRA y HOMES I NO* (*Hombres y No*).

En *LA CAMPANA* (294) obra en un acto, Julio Ortega busca la motivación de su tierra natal: Perú. Y su teatro breve, es la síntesis que implica un Perú que no sale de sí mismo. En la ambivalencia del odio-amor, etc., se irrumpe en la intimidad del otro, siendo uno mismo. La difícil convivencia hace imposible la salida; los personajes se inventan los límites, pues la campana dentro de la cual se crean prisioneros, no existe. (295) Xrozek presenta también en *STREAP-TEASE* (296) al hombre (dividido en dos hombres), atrapado, encerrado en una habitación (el mundo), donde es paulatinamente despojado de sus valores vitales, por el sistema (el capitalismo), representado por una enorme mano. Luego, ya completamente desnudo, los atrae otra mano, esta vez roja. Van al comunismo, ciegos también, sin conocer las posibles consecuencias.

Por otro lado, Harold Pinter, con el reiterativo tema de la habitación, se vale en *EL MONTAFLAPOS* (297) de un oscuro sótano con una puerta que da a lo desconocido: la destrucción del hombre por el hombre, encerrados en sí mismos. Contratados por una organización desconocida para que maten a un desconocido, están ahí a la expectativa. Mientras, son presionados por un turno que como camarero mudo, les pide constantemente órdenes de comida. Por un tubo acústico establecen por fin contacto con ese poder desconocido y sólo consiguen destruirse uno al otro.

Y el catalán Manuel de Pedrolo en su obra de un acto *CRUMA* escrita en ese idioma, tiene también el tema del aislamiento. Cruma, instrumento de medida estrusco, es el objeto con el que un Residente mide las paredes de un corredor vacío. Un Visitante le ayuda en su trabajo. Ambos, que podrían ser uno mismo, tienen contacto con otros seres con quienes no logran comunicarse, aunque ellos sí lo logran entre sí. El Residente y el Visitante terminan por creer que si los demás no existen ellos tampoco, y reanudan su tarea. (298) En *HOMBRES Y NO*, Pedrolo plantea la misma situación. El hombre, rodeado de barrotes físicos y metafísicos, no es libre ni dentro ni fuera de sí mismo. Dos parejas son prisioneras de No, el carcelero. Tienen hijos y estos sí intentan escapar. Sólo encuentran más y más barrotes que lo cubren todo. Y lo peor; descubren que hasta el carcelero es un prisionero más. No hay escapatoria. (299)

En todos y cada uno de estos dramas, el expresionismo estriba en que se evidencian hechos interiores y exteriores que pueden sucederle al hombre genérico. Como un espectador total, el escenario se convierte en un gran rostro. (300) Y el tema de la libertad del hombre y su interdependencia con los demás seres, se cuestiona en interrogante de afuera hacia adentro, en busca de lo intrínsecamente humano, de la génesis misma. ¿Hay influencias y tangencias entre *EL APARTAMIENTO* y las obras antes mencionadas? Sí, pero nunca plagio. Si el ta-



EL APARTAMENTO de René Marqués
Séptimo Festival, 1964
Dirección Angel F. Rivera
Escenografía: Pedro Luis Tosado.



MARIANA O EL ALBA de René Marqués
Octavo Festival 1965
Dirección, Pablo Cabrera.
Escenografía: Antonio Martorell.

ma obviamente es el mismo, por otro lado el asunto, el tratamiento, el estilo y el acercamiento, y aún más su desarrollo, es original. Ya que puede decirse que a partir de Genet, Ionesco, Beckett, etc. el teatro posterior dentro del Absurdo, o es secuela de sus obras, o sigue bien de cerca las pautas establecidas por ellos.

De nuevo René Marqués recurre en EL APARTAMIENTO a sus acostumbrados efectos lumínicos. El uso de la música atonal, estridentemente moderna, en contraste con la música de flauta o camarillo de la región de los Andes, logra establecer la pugna interior que da la atmósfera y el tono preciso.

Esa

"muerte en vida, la más terrible ilusión" (301)

la ve Francisco Arriví en los siguientes términos:

"EL APARTAMIENTO Y COCTEL DE DON MADIE" (302) plantean, casualmente, el desmedro de lo fisonómico como síntoma de la tragedia de lo esencial puertorriqueño, preso entre la voluntad de ser nacionalmente y la necesidad económica. El apartamiento de lo político de la afirmación nacional y el coctel disolvente de una cultura extranjera que se mueve vertiginosamente a desnaturalizarnos, metáforas activas de una y otra obra proyectan nuestra identidad a un futuro hipotético donde se la muestra proféticamente, en el primer caso, disuelta de semblante, en el segundo en crítica lucha por conservarla. Ambos autores han traducido plásticamente el toma de la identidad nacional a tono con el teatro de vanguardia, fuertemente expresionista, que ha venido asomándose a la escena puertorriqueña en los últimos años. Ninguno rinde como fuente de inspiración, aun en la dimensión filosófica de la encerrona y la guiñolada el fenómeno existencial puertorriqueño. En el sentido expuesto, llevan la tercera fase estética y técnica de la dramaturgia puertorriqueña a nueva síntesis." (303)

Está Guerrero Zamora en lo cierto o no, en cuanto a su juicio sobre EL APARTAMIENTO, lo cual se mencionó al comienzo de este análisis, lo cierto es que en ella están presentes las preocupaciones constantes del autor, que se destacan como características de un lugar dado, pese al tono universal del asunto. En René se conjugan varios elementos; lo importante aquí es que logre transmitirlos en los nuevos andamiajes escénicos. Diverso y complejo en sus asociaciones y disociaciones, es natural que desee alcanzar universalidad sin perder los rasgos propios.

12. MARIANA O EL ALBA (1965)

Esta es la última obra de René Marqués, escrita en 1965 y dedicada José M. Lacomba. Fue estrenada ese mismo año en el Octavo Festival de Teatro Puertorriqueño, en el Teatro Tapia. El director fue Pablo Cabrera, escenógrafo, Antonio Martorell y la diseñadora del vestuario, Suckie Cruz. En el aspecto musical colaboraron los compositores Augusto Rodríguez y su Coro, Francisco López Cruz y Luis Antonio Ramírez. Entre los actores, Rafael Enrique Saldaña, María Judith Franco, Ester Sandoval, Mamiel Pérez Durán, Juan Miranda, etc. La misma producción fue

llevada al Teatro de la Universidad de Puerto Rico, bajo los auspicios de la sección de Actividades SOCIALES Y CULTURALES de esa institución. La obra ha sido publicada en "off set", Edición Villa Nevares en 1965 y por el Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1967. Fui invitada por el autor para dirigirla para ese Festival, pero diferencias de opinión con él, en cuanto al personal artístico y técnico que se encargaría de la escenografía e iluminación, me hicieron desistir de dirigirla, aparte de los iminentes preparativos para mi viaje a México.

Este drama histórico en tres actos y diez cuadros es un melodrama (304) y se desarrolla en el área de Lares, pueblo montañoso de Puerto Rico, en 1968. De primera intención, la obra parece no seguir el estilo acostumbrado por el autor. Pero a la luz de una detallada lectura pueden encontrarse sus recursos estilísticos de siempre, en una estructura dramática bien delineada. La rigidez de la obra contrasta notablemente con la flexibilidad escénica de CARNAVAL AFUERA, CARNAVAL ADENTRO. Su contenido lo resume Francisco Arrivi:

"MARIANA O EL ALBA nos revive proustantamente el suceso revolucionario de Lares el cual centra Marqués en la figura de Mariana Bracetti. Tiene por propósito, el afirmarnos en nuestras raíces históricas." (305)

La situación política de la época se asemeja en algo a la actual. La falta de un líder (Betances estaba en el destierro en Santo Domingo), hace que el País esté dividido en liberales, autonomistas, separatistas, etc. Y Mariana Bracetti de Rojas, cuñada del rico hacendado don Manuel Rojas, dirigente principal del Grito de Lares, se adelanta al futuro. Un futuro cercano a ella y como pensamiento actual del autor, una avanzada frente a Estados Unidos:

"Mariana.....Admiro su fervor patriótico, Sr. Gutiérrez del Casal. Pero me es imposible desearle buena suerte. Mi corazón está con los oriollos de Cuba.

Oficial.....¿En contra de España?

Mariana.....En contra de todo aquel que se oponga a la libertad. Sepa usted sin embargo, que yo no soy anti-española por capricho. No odio a España como tal. Odio el sistema que nos ha hecho padecer en América. Día llegará cuando nosotros, los infelices indios, les daremos lecciones de verdadero cristianismo a la caduca España." (306)

Los tres actos se dividen en 10 cuadros cuyas transiciones en muchos de ellos específicamente el autor pide se realicen

"a base de apagones totales o telones ad hoc y música dramática de modo que la acción, dentro de cada acto fluya casi cinematográficamente." (307)

Cada detalle, cada forma va hilvanando la trama paso a paso, hasta dar el ambiente deseado. Como en LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO, se utilizan los sonidos de aves como el canto de un ruiseñor, el "canto guerrero del pitirre", la "voz agorera del búfalo", (308) etc. para ambientar. Así también la música local como en JUAN BOBO Y LA DAMA DE OCCIDENTE.

Los dos primeros actos se desarrollan en una sala lujosa, en casa de hacendados ricos, cerca del pueblo de Lares. La descripción mimosa y preciosista in-

siste en detalles de mobiliario, color e iluminación; ni el habla ni la jerarquía de los personajes se escapan al autor. Igual que en LOS SOLES TRUNCOS y PALM SUNDAY, al fondo de la escena están las tres puertas que dan al balcón. De nuevo el autor da importancia a la posición de un sillón en la sala, aunque no tiene la importancia simbólica que en LOS SOLES TRUNCOS y en LA CARRETA. Todas las anotaciones incluyendo las de movimiento, vestuario, etc. detalladas hasta lo exhaustivo aparejan con el estilo realista de la obra y la hace pesada, por lo menos en la lectura:

"Los colores escogidos para el decorado y mobiliario no son arbitrarios. Además de su propósito de 'pintar' o iluminar la escena estéticamente, tienen en unos casos valor histórico o 'arqueológico' en cuanto a la arquitectura y mobiliario de la época, y en otros, valor simbólico. Por ejemplo, el blanco, el azul oscuro y el rojo oscuro, se acercan bastante a los colores de la bandera de Laras, sin hacer el símbolo obvio ya que en la bandera, tanto el rojo como el azul son más claros o vivos." (309)

Y así siguen las anotaciones hasta cubrir en un momento dado hasta seis páginas de descripción de ambiente. Y en general el énfasis en lo documental fotográfico, le resta vuelo poético, aunque es laudable la exhaustiva investigación bibliográfica y humana. El autor ha hecho obra de exégesis, de reconstrucción histórica y en todo lo cual le ha ayudado grandemente, como él mismo lo indica en la dedicatoria, el profesor, director y actor de teatro, José M. Laomba. Desde luego que siempre con la licencia poética necesaria a su sensibilidad artística. Trata de revivir y rememorar en el público, una hacienda del siglo pasado en los campos de Puerto Rico, rodeada de una atmósfera poética y a la vez llena de la cruda realidad de un momento histórico. El puertorriqueño al fin se define como tal y emprende la lucha por personalizarse como ente nacional y como hombre. Época de efervescencia, de duda, de desengaño. Y en ese marco, una figura femenina, pero egregia y viril, da forma palpable al símbolo de la patria en ciernes: la primera bandera puertorriqueña. Estos son los ingredientes que el autor combina y funde en el crisol de la creación poética.

La fuerza de la obra se centraliza en un personaje y un hecho histórico. Esto hace que otras figuras pierdan fuerza. Beatriz Serrano, presentada con gran maestría en su temple de amazona (310), al principio, apenas es un esbozo luego (311). Manolo el leñero, figura heroica de la revolución y poetizada en EL GRITO DE LARES por Luis Llorens Torres en 1914, sólo aparece aquí como contrabandista de armas en una breve escena. (312). Luego se menciona muy a la ligera su intervención y muerte en la lucha armada. (313)

Mariana ofrece una cena a sus amistades junto con su marido Miguel Rojas, venezolano naturalizado. Es un pretexto para poder reunirse clandestinamente, con los conspiradores. A la comida asiste un Oficial Español a quien no han podido

evitar invitarlo. La velada transcurre en todo un ambiente de aparente frivolidad de salón, casi al estilo inglés, pero con la suficiente doble intención entre líneas. Este ambiente de refinamiento y esplendor de aquella época, que añoraban los tres personajes de LOS SOLES TRUNCOS, la revive ahora el autor a través de la vida de los ricos hacendados de Laros que fueron cabecillas o dirigentes de la insurrección contra el gobierno despótico de Isabel II de España en 1860.

El ideal de libertad, tema principal de la obra es secundado por el de la libertad de los esclavos. Así el romance entre Rosaura, ahijada de Mariana y el liberto Redención, hijo de la Nana Monse, es paralelo a la acción principal. Entre Mariana y Nana Monse la negra, se cruzan frases ya conocidas del autor:

"Nana.....(LLORANDO VA A ARRODILLARSE A LOS PIES DE MARIANA.) Pero, mi niña. ¿Qué es ser libre? ¿Qué voy a hacer yo con eso que llaman libertad?"

Mariana...¡Levántate, Nana Monse! Jamás te arrodilles ante nadie. Sólo Dios merece ese homenaje. Ningún ser humano es digno de que alguien se arrastre a sus plantas. ¡En pie, Nana! ¡En pie! (NANA VA A LEVANTARSE Y EXTIENDE SU MANO PARA QUE MARIANA LA AYUDE. MARIANA REHUYE EL GESTO Y DA UN PASO ATRAS.) No, Nana. ¡De pie por tí misma! Sin ayuda de nadie." (314)

LA CASA SIN RELOJ está presente en:

"Mariana.....(CONSOLANDOLA MATERIALEMENTE.) No, Nana. La libertad no es dolor ni separación. Es amor. Es unión. Unión de todos los seres humanos en un mismo plano de dignidad, igualdad, fraternidad." (315)

Don Manuel, es hombre de acción y en parte recuerda a LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO:

"Don Manuel....(SARCASTICO.) 'Parecen inclinarse'. ¿Te olvidas, Miguel de que se trata de intelectuales? ¿Y sabes lo que te digo? Que el cerebro de los intelectuales opera muy despacio, demasiado despacio para las grandes causas, que además de cerebro necesitan acción. Si como dices, empiezan ahora a 'inclinarse' por nuestra causa, les tomaré no menos de veinte años para llegar a ella, si es que llegan. ¿Y para entonces, de qué diablos nos servirá su separatismo? ¡Al infierno los intelectuales, los escritores, los pensadores! ¡Al infierno también los llamados patriotas que no saben serlo cuando la historia les señala el camino!" (316)

Tanto Manuel como su hermano Miguel, parecen representar la posición de Marqués. Si bien Manuel conoce la realidad histórica del momento, pide acción inmediata, mientras que Miguel pide la razón. Ambas posiciones, aunque opuestas tienen sin embargo, hacia lo que podría ser la armonización de los opuestos.

"Miguel.....No te exasperes, Manuel. También yo creo en la acción. Pero acompañada siempre por la razón.

Don Manuel...¿Y es que no hay razón en lo que digo? ¡Este es el momento! Santo Domingo libre, Juárez en México, el levantamiento a punto de producirse en Cuba, el trono de Isabel II tambaleándose, toda España hirviendo en ideas republicanas. Y aquí el descontento general. Si la libertad no se logra hoy, Puerto Rico seguirá siendo colonia por los próximos cien años. Betances es el único que ha comprendido la realidad

del momento. ¡Y lo han dejado solo!
 Miguel.....No está solo. Nosotros estamos con él.
 Don Manuel..Miguel, Miguel, seamos modestos. Nosotros somos solamente
 pequeños cabezillos locales. Las grandes causas necesitan
 grandes dirigentes nacionales. Y todos los que aquí podrían
 serlo le han dado la espalda a nuestra causa. ¡Y me pides
 a mí que sea razonable!

Miguel.....—(PONIENDOLE UNA MANO EN EL HOMBRO DERECHO.) Hermano, te
 conozco. Eres un hombre noble con un noble ideal en tu cora-
 zón. Eres valeroso y decidido, capaz de luchar y morir por
 aquello en que crees. Pero tienes ahora una responsabilidad
 mayor. Tienes la responsabilidad de ser hábil, astuto, pa-
 ciente, como un político debe serlo. (DON MANUEL SE VUELVE
 A MIGUEL BRUSCAMENTE.)

Don Manuel..¡No soy un político!

Miguel.....Lo sé demasiado bien, Manuel. Pero si hemos de mencionar
 una vez más a Bolívar tenemos que recordar que él no sólo
 fue el guerrero valiente y arrojado, sino el estratega bri-
 llante, el político hábil, el diplomático astuto, el gober-
 nante sabio. (TOMANDOLE POR LOS HOMBROS.) Manuel, Manuel,
 que tu pasión, tu valor y tu impetuosidad no vayan a malograr
 nuestra causa, nuestro ideal. ¡Comprendes, hermano mío!

(317)

La profecía de Don Manuel tal vez no sea un hecho histórico, pero el autor logra dar el toque preciso en cuanto a la situación actual de Puerto Rico.

El comité revolucionario ha enviado un diseño para la bandera puertorriqueña. Mariana la rechaza por ser exacta a la dominicana, con excepción que los cuadros no son alternados como aquélla. Aunque ella acepta la Confederación Antillana, cree que cada país dentro de ésta debe conservar su propia personalidad. Pero llega a una conciliación. Se le ocurre que se coloque una estrella sobre el cuadrado azul superior izquierda. Se inspira en la estrella que para esa época brilla sobre Lares. Mariana bordará entonces la primera bandera. Esta escena recuerda la realidad actual de la bandera de Puerto Rico, que parece un calco de la de Cuba que a su vez se inspiró en la de Estados Unidos. El siquiera se trató de conservar la bandera de Lares que tendría más sentido por representativa de ese primer intento de emancipación. (No he podido encontrar datos que aclaran cómo se originó la bandera actual y por qué no se nacionalizó la de Lares. Tal vez en un futuro cercano, puedan hallarlos ya que esté de vuelta en Puerto Rico.)

Y continuando con la obra, el acto termina con el juramento de vivir o morir por la bandera. Y a pesar de la intención realista y documental, René Marqués no puede escapar del simbolismo visual, que la intensidad emotiva de la escena requiere. El área de la mesa, donde se hace el juramento, se va iluminando a la vez que las luces generales empiezan a bajar lentamente, sin desaparecer del todo. En todo lo demás, la iluminación de la obra, se motiva por efectos realistas de luz solar, de atardecer, amanecer, candelabros, palmatorias, etc.

Los cinco cuadros del Segundo Acto, incluyen el grueso de la trama. Mariana

va a tener un niño. Hecho histórico que el autor aprovecha para equipararlo con Revolución. La conspiración ha seguido su curso. Ya se tiene un himno revolucionario, escrito por Lola Rodríguez de Tió (1843-1924), poetisa puertorriqueña y esposa de otro revolucionario. La anotación histórica lee:

"—La tonada es de BELLISIMA TRIQUEÑA, danza habanera de ese año, que unos atribuyen, como composición original de Eugenio Astol, español residente en Mayagüez para esa fecha, y que otros consideran mero arreglo o quizás plagio que el Sr. Astol hiciera de la canción peruana BELLISIMA PERUANA. La tonada, obviamente, ha sido concebida para una canción sentimental o amorosa, pero la letra que Rosaura canta son versos revolucionarios recién compuestos por la para esa fecha joven—veinticinco años—poetisa sangarriña Lola Rodríguez de Tió." (318)

(El himno se llamó LA BORINQUEÑA y con el tiempo su letra dejó de ser revolucionaria y pasó a ser un panegírico sentimental a las bellezas naturales de la Isla. Pero siempre conservó una connotación de sentimiento patrio. Al establecerse el Estado Libre Asociado de Puerto Rico en 1952, según se indicó en la Primera Parte, Época y Situación Geográfica, pp.23 y 24, el himno se hizo oficial y se le hizo un arreglo marcial a su melodía.)

Luego del paréntesis, continúa. Los insurrectos están listos, pero no han podido comunicarse con Betances a través del Comité Revolucionario de Nueva York. Y la expedición que se espera de Santo Domingo, no llega. Así es que con o sin ayuda se deciden a dar el golpe, con refuerzos de los pueblos vecinos. La marcha hacia la toma de Lares se inicia de madrugada. Desde el balcón al fondo de la casa de Mariana, se presencia la salida. Se escucha el coro a lo lejos entonando LA BORINQUEÑA con los versos revolucionarios. Por las puertas del fondo, se verá el resplandor de las antorchas, el flotar de la bandera y los banderines. Como en la escena parecida de PALM SUNDAY,⁽³¹⁹⁾ ésta también es muy impresionante.

Las mujeres esperan noticias de lo acontecido. Cuando la Nana le ofrece tisana a Mariana para calmarle los nervios:

"Mariana.....¿Y por qué calmarlos? No quiero tisana ni calmantes. Quiero sentir a plena conciencia toda la agonía de la espera. ¿Acaso ellos allá enfrentándose a la muerte, tienen algo que les adormezca en su lucha?" (320)

El canto del ruiseñor, canto de amor, refleja sin embargo, la inexorabilidad del tiempo en vida y muerte.

"Mariana.....Lo oigo. Una canción de amor. Una canción de amor cuando nos debatimos entre la vida y la muerte.
Beatris.....(ENTRANDO A LA SALA.) ¿Y qué es el amor, sino eso que se debate entre la vida y la muerte?" (321)

Redención tras la noticia del triunfo:

"Redención.....—Los tomamos tan de sorpresa que casi no hubo lucha. Lares dormía. La guardia civil y la pequeña guarnición se rindieron pronto. El alcalde intentó organizar resistencia, pero el Secretario del Ayuntamiento se declaró a favor nuestro. Realmente yo no esperaba que la cosa fuera tan fácil.

Beatriz.....Gracias a Dios.

Redención.....¡Si hubiesen visto ustedes el amanecer en Lares! La bandera nuestra flotando alegre en lo alto de la iglesia. La república instaurada. La proclama pegada en pasquines por todo el pueblo. Puerto Rico libre. ¡Libre! La esclavitud abolida. Y los jornaleros blancos quemando sus libretas en medio de la plaza. ¡Don Francisco Ramfres tomando posesión como primer Presidente de la República." (322)

Pero Mariana presiente algo, encuentra que ha sido demasiado fácil. En efecto, una delación de parte del puertorriqueño Reinaldo Domenech, sobre el siguiente movimiento hace que se desbante la insurrección. La exclamación de Mariana:

"Mariana.....(PIERAMENTE.) ¡Jamás habrá perdón para un puertorriqueño que traicione a los suyos!" (323)

suenan un poco hueca, pues nunca se ha hecho castigar a tantos que lo han traicionado desde entonces.

Miguel relata la derrota de la cual los puertorriqueños no tienen porqué avergonzarse. En sus palabras y las de Mariana está la premonición de que únicamente será un ideal irrealizable:

"Miguel.....Todo perdido. Derrotados en San Sebastián. Lares otra vez en manos de los españoles. (ECHANDO LA CABEZA HACIA ATRAS.) La república apenas tuvo veinticuatro horas de vida.

Mariana.....No, Miguel, no. La república vivirá eternamente en nuestros ocrasones.

Miguel.....(CASI PARA SI.) Todo perdido.

Mariana.....No, Miguel, por favor, no repitas eso. Es sólo un revés. Seguiremos la lucha.—" (324)

Miguel huye escondiéndose en una cueva. Redención muere a manos de los soldados por haber dado muerte al delator y Mariana es arrestada. Antes de partir pone la hacienda en manos de Rosaura. Y sus palabras tienen el presentimiento de Hortensia en LOS SOLES TRUNCOS.

"Mariana.....Y recuerda esto. La hacienda no se venderá jamás. A nadie, a ningún precio. La tierra es el único patrimonio de los puertorriqueños. Deberá ser nuestra siempre. ¡Siempre!" (325)

El Tercer Acto contiene tres cuadros muy cortos; y el escenario se divide en exterior e interior. Un almacén improvisado en prisión, a los linderos del pueblo de Lares. El recurso de la gasa trasparente, ahora se utiliza para dar la textura de pared cuando se ilumina de frente; y al iluminarse por dentro, se hace transparente. La escena se convierte en planos simultáneos o alternados de acción.

Mariana lleva dos meses en prisión y su marido ha sido apresado también.

"Mariana.....Ellos hoy son más poderosos que nosotros. (VOLVIENDOSE.) ¡Lo matarán entonces?

Nana.....No... No sé, mi niña. Se habla de.... clemencia. La cárcel sólo. El destierro quizás, como en el caso de...

Manuel.
 Mariana.....¡La cárcel sólo; el destierro, quizás! ¡Pero no comprendes que esas son dos formas horribles de muerte también? ¡Miguel preso? ¡No! Mejor muerto. (SE APRIETA EL VIENTRE CON AMBAS MANOS EN GESTO DE DOLOR. SU CUERPO SE DOBLA.)
 ¡Nana! ¡Ay, Nana!" (326)

La exclamación de muerte se infiltrará en el niño que lleva en el vientre. Un apogón,

"ulular de viento y truenos apagados y ocasionales relámpagos en las montañas lejanas" (327)

convencionalmente premonizan el aborto. El niño nace muerto. La simbología se completa: es el aborto de la revolución.

Las autoridades civiles ponen en libertad a Mariana y el Oficial Español le trae la noticia. El Oficial arrogante del Acto I, está ahora humanizado. Como personaje trata de justificarse, pero apenas lo logra, pues es muy poco lo que se sabe de él. La intención de humanizarlo, le limpia de las inevitables características del villano de opereta o antiguo melodrama, pese a que como contrafigura, es el único exponente del régimen español en la Isla, que aparece en el drama.

Mariana es libertada con el alba y el título de la obra se complementa con un profético parlamento de esperanza:

"Oficial....Señora, el sol quizás puede también molestar a vuestro hijo. (CESA EL CANTO DEL HUISEÑOR. MARIANA BAJA CON DECISION EL BRAZO DERECHO QUE CUBRÍA SUS OJOS. SU CABEZA SE YERQUE PARA ENFRENTARSE AL SOL QUE LE DA DE FRENTE. MIRA LUEGO A HIJO Y CON GESTO DECIDIDO AUNQUE TIENGO, APARTA EL PAÑO BLANCO, DEJANDO AL DESCUBIERTO LA CABECITA DEL HIJO MUERTO.)

Mariana....Mi hijo nació en las sombras, señor Oficial. Pero el sol no podrá molestarle jamás. (AVANZA LENTAMENTE CAMINO ARRIBA, HACIA LA DERECHA, SEGUNDO TERMINO. LUEGO SE DETIENE Y SE VUELVE.) Sin embargo, nacerán otros hijos, señor. Nacerán también en las sombras que ustedes han creado para ellos. Pero esos hijos, o los hijos de esos hijos, conocerán finalmente, sin temor, ¡a plenitud! el sol radiante de la libertad." (328)

Y continúa su ascensión por la rampa que se pierde hacia un recodo, mientras simbólicamente, la luz deslumbrante cae sobre ella, en total silencio.

El personaje de Mariana tiene tangencias con su tocaya MARIANA PINEDA de García Lorca, no sólo en el hecho de bordar la bandera, sino también por su amor, su fervor patriótico, su valor, su lealtad y su estoicismo.

"Como otras heroínas de aquella gesta (la Serrano, las Burman, etc.) y mucho antes de introducirse en Puerto Rico el término 'feminismo' como movimiento emancipador de la mujer, Mariana demuestra, en el drama realista e histórico de Marqués, la participación activa, decidida y valiente de muchas de nuestras mujeres del siglo pasado, forjando el destino y la historia del pueblo puertorriqueño. Desde su femenino encanto de las primeras escenas, la arquisites de su trato social en la recepción, su importante papel en la conjura, su implacable venganza contra el delator que, en cierta medida, fue responsable del desastre de San Sebastián, hasta sus palabras proféticas cuando sale de la cárcel, el personaje de Mariana crece a los ojos del espectador para convertirse, quizás, en una de las más recias figuras de la literatura dramática puertorriqueña." (329)

13. SACRIFICIO EN EL MONTE MORIAH (1968)

Tal parece que MARIANA O EL ALBA no es la última obra de René Marqués, pues ya viene otra en camino, de la cual ya ha terminado el borrador inicial; esto porque pasará por varias etapas sucesivas de meticolosa corrección, antes de que la considere él, ya terminada. No obstante en una carta personal, el autor me ha adelantado algo sobre éste su nuevo hijo literario. Y por creer que sus notas dan una idea en parte, del proceso de creación empleado por el autor, por cierto muy interesante, paso a copiar a continuación, parte de esa carta, como adelanto en síntesis de ésta su última obra.

"Joe fue muy precipitado en su prematura afirmación de que yo había ya escrito una nueva obra de teatro bajo el título de SACRIFICIO EN EL MONTE MORIAH. Ciertamente, al escribirte él, había terminado yo el borrador inicial (first draft), pero sabes lo meticoloso y riguroso que soy respecto a mi responsabilidad de dramaturgo. Sigo trabajando duramente en la obra y no estará lista antes de los próximos dos meses. De hecho, la investigación bíblica, histórica y 'arqueológica' me ha llevado a escribir simultáneamente, un ensayo que, tentativamente, se titulará ANÁLISIS HISTÓRICO, SOCIO-POLÍTICO Y PSICOLÓGICO DE LA HISTORIA DE ABRAHAM Y SARA EN EL ANTIGUO TESTAMENTO. Cuando se publique la obra de teatro, el ensayo será como prólogo. No me interesa en uno u otro caso problema teológico alguno. Tomo el texto bíblico, dentro de su primitivismo histórico y literario, para proyectar hacia el mundo actual la historia bárbara de Abraham, Sara, Agar, Ismael, Isaac y Lot (en la superficie de modo realista, como un problema de familia que le podría ocurrir hoy en Puerto Rico o en otros lugares, al vecino más próximo, pero realmente como alegoría de los conflictos y problemas del mundo actual). En última instancia, y con tema bíblico—alterado éste de acuerdo a los criterios de licencia poética que tiene o se abroga el autor—es algo entre LA MUERTE NO ENTRARÁ EN PALACIO Y EL APARTAMIENTO. Sólo que en SACRIFICIO EN EL MONTE MORIAH la figura protagónica no es masculina como el Don José de LA MUERTE NO ENTRARÁ EN PALACIO, ni escandida equitativa o por lo menos equilibradamente entre el personaje masculino y el femenino como en EL APARTAMIENTO. No. Aquí Sara es la protagonista a pesar de que San Pedro en su primera epístola (muy probablemente apócrifa) la elogia por su 'sumisión'.

En cuanto a técnica, deseo que la obra—no muy larga—transcurra cinematográficamente (sin interrupciones de entre actos) en quince o dieciséis escenas o cuadros, si los técnicos pueden lograrlo. Eso es todo lo que puedo adelantarte en cuanto a SACRIFICIO EN EL MONTE MORIAH." (330)

Y como añade mi amigo Joe Lacombe en su prematura noticia:

"La obra tiene algo del problema de la angustia de Kierkegaard que se manifiesta entre Abraham y Yohvé." (331)

Espero pues, esta última creación de René Marqués. No hay duda, por lo antes expuesto, que aunque con nuevos enfoques, continuará en ella la búsqueda reiterativa del ser.

Acabo de recibir un cablegrama de Elías López Soba, director de Actividades Sociales y Culturales de la Universidad de Puerto Rico, en el cual me requiere para que yo vaya a Puerto Rico a dirigir esta última obra de René, para ser montada en el Teatro de la Universidad en febrero de 1969. (332) De lo cual infiero que ya

está terminada SAGIFICIO EN EL MONTE MORIAH. Me enviaré copia para su estudio para la producción. Si llega a tiempo antes de que esta tesis entre a prensa, trataré de incluir también aquí su análisis.

III. Trascendencia como autor

Según Carlos Solorzano, la literatura puertorriqueña es una literatura de ausencias, más que de enajenación. El estar ajeno al propio ser tiene dos categorías. El renunciar, que puede ser madurez hacia algo positivo, o desgarrarse en la ambivalencia propia de lo hispánico, por ende de lo puertorriqueño. Ausencias de bodas quedas interrogantes en constante partir sin llegada. Y el puertorriqueño vive constantemente en un éxodo bíblico en espera del reino. Y en ese ir y venir sin encontrarse, René Marqués es uno de los exponentes más importantes del teatro de vanguardia en Hispanoamérica.⁽³³³⁾ Se conjugan en él varios elementos, que partiendo de un existencialismo vivido por sus personajes, desemboca en un realismo trascendente. Como en él, el diálogo responde a lo ideológico, la sintaxis se adecúa en tal forma que lo simbólico se mueve en varios niveles en complejas disociaciones y asociaciones que se conjugan en el comportamiento humano.

Individualista, tal vez en extremo, abate el orden establecido sin importarle los resultados como en LOS JUSTOS de Camus. Pero si pierde la realidad histórica, es capaz de tomar ideas diferentes. Igual que Camus cree en el derecho a la libertad individual. Porque la determinación del individuo así como la del escritor, no trata de conciliar nada. Por eso René puede asumir una posición de izquierda o de derecha y cuando es necesario una del centro. La libertad interior condiciona la historia, así como ésta le determina en actitudes aparentemente irreconciliables. Es el sagrado derecho de contradecirse que en Unamuno es factor inalienable del hombre.

A partir de su libro OTRO DIA NUESTRO (1955) se da a conocer como admirable cuentista que trasciende los temas locales en enfoques técnicos y estéticos a la altura de las nuevas corrientes artísticas. Pero también es cierto que con estos cuentos los motivos angustiosos de lo existencial del hombre contemporáneo que ya había esbozado en sus anteriores escritos, son a partir de entonces, las pautas que ya no abandonará jamás.

La realidad puertorriqueña que René Marqués plasma en su teatro, está también palpable en los otros géneros que cultiva. Tres de sus ensayos, son indispensables, creo yo, para escucharle como autor y comprender además, el momento histórico en que se desenvuelve. Son éstos, ya tratados en la Primera Parte: PESIMISMO LITERARIO Y OPTIMISMO POLITICO: SU COEXISTENCIA EN EL PUERTO RICO ACTUAL (1958),⁽³³⁴⁾ EL PUERTORRIQUEÑO DOCIL (1961)⁽³³⁵⁾ y NACIONALISMO VS. UNIVERSALISMO (1966).⁽³³⁶⁾

En su conformación literaria pueden encontrarse vestigios sobre sus lecturas de Jean Paul Sartre, Albert Camus, Chejov, Pirandello y Eugene O'Neill. Así también como de Proust, Kafka y Joyce. (337) Creo además, que en su obra hay algo del mundo alucinante de los personajes de Tennessee Williams (STREETCAR NAMED DESIRE, PORTRAIT OF A MADONNA, AUTO-DA-FE, etc.) con sus fijaciones mentales y contradicciones de purificación y autodestrucción moral. También aparte de esas influencias, Unamuno y García Lorca han dejado también su huella en él, redondeando así su formación hispánica. Todas estas posibles influencias señaladas y las que se me hayan podido escapar en el estudio de este autor, así como todo el ambiente histórico que le acompaña desde su nacimiento, han hecho de él, el escritor-creador del presente. La habilidad creadora del dramaturgo le ha permitido amalgamar, consciente o inconscientemente, todo su bagaje cultural, con su propio talento innato. El resultado ha sido la formación de un escritor recio y paradójicamente dúctil en la creación artística. El conocer y poder moverse en todos los géneros literarios, ha permitido que Marqués logre impartir esa ductilidad extraordinaria que se percibe en sus escritos. Su teatro se ha nutrido de eso, muy especialmente de la técnica cinematográfica que también domina. Por ejemplo, la técnica de secuencia cinematográfica en cortes de edición rápida a veces, diluida en otras, concuerda con el mundo interior de los personajes de LOS SOLES TRUNCOS.

Sin definirse por una escuela o tendencia, puede expresarse flexiblemente en todas o lo que es aun mejor, adecuar la estructuración técnica a la inmediata necesidad creativa, según sea el caso. Por su compacta formación dramática, por su versatilidad y su dedicación a la afición literaria, René Marqués, ha resultado ser uno de los escritores más leídos y comentados en la literatura puertorriqueña. Sin duda ha influido en las nuevas generaciones literarias del País. (338) También el hecho de que como a otros escritores hispanoamericanos, muchos de sus dramas, cuentos y ensayos, hayan sido traducidos a otros idiomas como al checo, al inglés, al sueco, al rumano, etc., (338a) es indicio seguro de la universalidad de su obra.

Como el dramaturgo argentino Agustín Cuzzani (1917), su contemporáneo, la obra de René sale de una raíz profunda, humana. No porque se lo proponga; no es actitud apriorística. Ambos podrían salirse de lo cercano desvinculándose de su medio ambiente y crear modalidad. Pero prefieren no separarse de su obra aun con la evasión. El postulado existencialista de cada uno se encuentra precisamente en el hallazgo de alcanzar universalidad sin abandonar los rasgos propios. (339)

La peregrinación que René Marqués se impusiera en los comienzos de su obra literaria no se ha interrumpido nunca. Peregrinación que no le ha permitido independizarse de su obra a pesar de su alta calidad dramática. Viaje accidentado, pero fortificante. Ya el primer esbozo dejó de serlo. El boceto tomó forma precisa y lo intrascendente rompió los límites del bosquejo. Reiterativamente en un afán genuino de afirmación propia, el escritor peregrino, ha logrado realizarse objetivamente dentro y fuera de ese esquema inicial, aunque el peregrinaje no se

acabe nunca. Ya lo señaló en su ensayo LA FUNCION DEL ESCRITOR PUERTORRIQUEÑO EN EL MOMENTO ACTUAL, donde habla de la búsqueda de la verdad absoluta y sobre lo cual ya se trató al comienzo de esta Segunda Parte, La obra en general, pp. 187-188. Su creación, variaciones sobre un mismo tema: el tiempo y el hombre en sus circunstancias, es eje motriz que centripetamente y a la vez centrifugamente, lo impulsa a un eterno viaje de auscultamiento frente a los auyos.

Ese tema-eje se desenvuelve siempre dentro de un ámbito cerrado que lo conforma de acuerdo con su finalidad. Y lo curioso es que por lo general el encierro ocurre en una sala: la sala-prisión. Es notable esa preferencia del autor por este tipo de espacio cerrado. (Véase el análisis de LA CARRERA, pp. 216-217 y referencias sobre el cuento LA SALA en el análisis de UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRERA, pp.240-241) Y de ese espacio cerrado, se puede o no escapar espiritual o materialmente por medio del balcón. De sus doce dramas, diez se desarrollan en espacios herméticos: EL HOMBRE Y SUS SUEÑOS, en un dormitorio; PALM SUNDAY, LOS SOLES TRUNCOS, LA CASA SIN RELOJ, EL APARTAMIENTO y CARNAVAL AFUERA, CARNAVAL ADENTRO, en una sala. EL SOL Y LOS MACDONALD se ubica en una sala y parte de un jardín. La sala una vez y la terraza dos veces, como prolongación de aquella, tiene el mismo sentido que en UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRERA. LA CARRERA, aunque sus tres estampas cambian de lugar de acción, cada una se desarrolla también en una sala. Los dos primeros actos de MARIANA O EL ALMA se desenvuelven en una sala y el tercero en una prisión. Por otro lado los tres espacios abiertos en JUAN BOBO Y LA DAMA DE OCCIDENTE, así como los diferentes lugares de acción en el Palacio en LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO, son también encierros psicológicos. Aunque no he leído aún la última obra en que trabaja René, por su título SACRIFICIO EN EL MONTENOHIAH, que sugiere un espacio abierto, puede intuirse sin embargo, una liberación final después del conflicto hondo y cerrado de los personajes.

En testimonio de la realidad política y social de su País, el autor reafirma su posición con un teatro nacionalista cuyo valor poético y filosófico trasciende de los límites geográficos que el término le adjudica. Y toda su obra, como se ha visto en los esbozos analíticos anteriores, sigue entre "El Teatro de Tendencias Universales", El Teatro de Exposición y Crítica de los Problemas Nacionales" y "El Teatro de la Pos Guerra, clasificación al respecto del Teatro Hispanoamericano, hecha por Carlos Solórzano, (340) sin que el autor se aparte nunca de su meta. Es una sola de las obras de René Marqués que cae dentro del Teatro de Costumbres bras, (341) primera clasificación hecha por Solórzano y el cual dió comienzo al Teatro Hispanoamericano a partir de 1886 en Argentina y de lo cual se habló en la Primera Parte, El quehacer teatral en Puerto Rico, pp. 65,66 . Explicación: un teatro ya caduco, cuando él apenas comenzara a escribir teatro, necesariamente el joven dramaturgo tenía suficiente talento para rebasarlo.

Dentro del Teatro de Tendencias Universales (1920-1940) entran EL SOL Y LOS MACDONALD y EL HOMBRE Y SUS SUEÑOS. Y dentro del Teatro de Exposición y Crítica de los Problemas Nacionales (1935-1950) caen PALM SUNDAY, LA CARRERA, LA MUERTE

NO ENTRARA EN PALACIO, JUAN BOBO Y LA DAMA DE OCCIDENTE y MARIANA O EL ALBA. Pero como toda clasificación en el arte, trasciende su propia delimitación LA CARRETA, LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO y JUAN BOBO Y LA DAMA DE OCCIDENTE caen también dentro del Teatro de la Pos Guerra (1945-). Si bien es cierto que enfocan el problema de la búsqueda de la identidad ante las fuerzas extranjeras también se mueven en el clima de la indagación íntima y de la angustia del ser ante lo inaprensible. Sin embargo, las obras que entrar abiertamente en el consorcio con el movimiento teatral de la Pos Guerra, son LOS SOLES TRUNCOS, UN NIMO AZUL PARA ESA SOMBRA, LA CASA SIN RELOJ, EL APARTAMIENTO y CARNAVAL AFUERA, CARNAVAL ADEENTRO.

Baste añadir que como René Marqués se inicia como dramaturgo a partir de 1947, podría presumirse que todo su teatro entraría dentro del Teatro de la Pos-Guerra. Y de hecho, Carlos Solórzano lo sitúa dentro de esa clasificación. ⁽³⁴²⁾ Pero como en la historia de su literatura, a Puerto Rico siempre han llegado tarde todas las corrientes artísticas (cosa que se explicó en la Primera Parte, El quehacer teatral en Puerto Rico, pp.59-60), este teatro crece y cae tamática, estilística y cronológicamente dentro de esas tres clasificaciones, según se desglosan en el epígrafe. Todo él, sin perder de vista la realidad puertorriqueña, se proyecta hacia una dimensión universal, desenvolviéndose dentro de las corrientes más modernas y los perfiles estilísticos del Teatro Contemporáneo.

Por eso la feliz exposición de Pedro M. Barrera-Tomás de la State University de Nueva York en Buffalo, en su ponencia: LO UNIVERSAL, LO NACIONAL Y LO PERSONAL EN EL TEATRO DE RENÉ MARQUÉS (1919), presentada en el Duodécimo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado en 1965 en México. La Memoria donde aparece esta ponencia, está agotada. A duras penas la conseguí por la amable gestión de Ernesto Mejía Sánchez, Secretario de la Comisión Organizadora de ese Congreso y de la Editorial Cultura de México, cuando ya había sido terminada y aprobada esta tesis. Como Barrera-Tomás coincide en su ponencia, casi en su totalidad con mi punto de vista respecto a la universalidad de René Marqués, procedo a incluir parte de su contexto, en el cual precisa las tres premisas de su trabajo en una concreta deducción final:

"—el tiempo—en su dimensión astronómica—, parece de importancia para Marqués. Nuestro autor, está interesado más bien en el tiempo interior—el tiempo psicológico del hombre—, y en su valor expresionista, alegórico y simbólico. Por otra parte, se le busca una expresión original. Así, en la obra que nos ocupa encontraremos un desarrollo impresionista del transcurso del tiempo mediante una serie de imágenes auditivas—el teatro está totalmente a oscuras—(se refiere a LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO—*aclaración mía*), que indican esquemáticamente una cadena de hechos y, por lo tanto, un lapso temporal. La originalidad técnica, y uno de los valores esenciales de su teatro, consiste en el hecho de que Marqués establece una relación necesaria entre el contenido y la estructura dramática. Concible, pues, una acción en su doble desarrollo argumental y técnico. En otras palabras, los recursos que emplea son inherentes a la esencia argumental. LOS SOLES TRUNCOS no podrían tener otra forma, ni LA CARRETA diferente técnica. Nada resulta gratuito ni arbitrario en su obra dramática de madurez.

Finalmente, el dramaturgo ha sabido poner en su teatro toda la ternura y pasión de su temperamento. Ternura hacia su propia Isla; hacia los personajes víctimas de una circunstancia—recordemos a Michelfin—; hacia la hermosura de un mundo perdido. Pasión por sus propias ideas; por la autenticidad; por la salvación de la imagen nacional. De este modo su obra dramática resulta extraordinariamente conmovedora y representativa,—no sólo de la escena puertorriqueña actual—, sino de la vida misma insular que da sentido y significación a esa escena. Así, indagando y expresando esa vida—'partiendo de nuestra raíz nacional', 'ahondando en lo puertorriqueño' y 'elevándolo a valor universal'—, el teatro de René Marqués se nos revela y ofrece como algo que toca al ser humano hecha toda abstracción de particularidades. Y en tal procedimiento para alcanzar lo universal—reafirmando lo verdaderamente suyo—, reside el ejemplo más sano y la lección más valiosa de dicha obra dramática." (343)

En cuanto a la clasificación por géneros, que he hecho del teatro del autor, ha sido más bien por la intuición desarrollada en el contacto y manejo de otras obras teatrales, en el transcurso del Seminario de Teoría y Composición Dramática, mencionado al comienzo de estos análisis, p. 191-192. Resumiendo, creo que René Marqués ha cultivado directamente, cinco de los siete géneros conocidos. A saber: Melodrama: EL SOL Y LOS MACDONALD, EL HOMBRE Y SUS SUEÑOS, LA CARRETA, LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO Y MARIANA O EL ALBA; Tragedia Moderna: LOS SOLES TRUNCOS UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA y PALM SUNDAY; Comedia de final feliz: LA CASA SIN RELOJ; Pieza: EL APARTAMIENTO; Farsa: JUAN BOBO Y LA DAMA DE OCCIDENTE y CARVAL AFUERA, CARNAVAL ADENTRO. Esta primera farsa es una farsa cómica con fondo de tragicomedia y la segunda, es una farsa seria o cruel (violenta) con fondo didáctico. Así que aunque indirectamente, ha tocado también los dos géneros restantes: la tragicomedia y la obra didáctica. Por lo tanto, se puede decir que René Marqués ha abarcado todos los géneros teatrales, con mayor o menor habilidad y de acuerdo con sus necesidades dramáticas inmediatas. Y sin que necesariamente él haya estado consciente de la creación de cada género.

SEGUNDA PARTE: La obra dramática de René Marqués

1. Véase la Bibliografía de la obra del autor.
- 1a. Marqués, René
LA FUNCION DEL ESCRITOR PUERTORRIQUEÑO EN EL MOMENTO ACTUAL
en ENSAYOS (1953-1966), p. 215
Ponencia leída por el autor en un foro sobre el tema enunciado en el título y efectuado en el Ateneo Puertorriqueño el 9 de octubre de 1962.
- 1b. Ibid, Op. Cit., pp. 216-217
- 1c. Ibid, Op. Cit., pp. 220-221
- 1d. Ibid, Op. Cit., p. 222
- 1e. Ibid, PESIMISMO LITERARIO Y OPTIMISMO POLITICO: SU COEXISTENCIA EN EL PUERTO RICO ACTUAL La década del cuarenta: esperanza, logro, frustración, pp. 47-48
- 1f. Ibid, Op. Cit., Interpretación y profesia, Nota al calce # 16, p. 68
2. Véase Bibliografía de la obra del autor.
3. Véase nota # 255 en la Primera Parte.
4. Véase Bibliografía de la obra del Autor.
5. Guiones de René Marqués, cuyas películas han merecido alguna distinción en el extranjero:
 - UNA VOZ EN LA MONTAÑA - Diploma de Mérito en el Festival de Películas de Venecia en 1952 y participación en el Festival de Películas de Edimburgo en el mismo año. Director: Amílcar Tirado.
 - CUANDO LOS PADRES OLVIDAN - Participó en los Festivales de Películas de Bér-gamo, Edimburgo y Venecia en 1958. Director: Amílcar Tirado.
 - JUAN SIN SESO - Participó en los Festivales de Películas de Melbourne, Edimburgo y Venecia en 1960. Director: Luis A. Maisonet.
- 5a. Marqués, René
CURRICULUM VITAE, p. 20 y
carta personal a Victoria Espinosa, 17 de mayo de 1968
6. Ibid, EL HOMBRE Y SUS SUEÑOS, p. 58
- 6a. Guerrero Zamora, Juan
HISTORIA DEL TEATRO CONTEMPORANEO, Vol. IV - p. 595
- 6b. Hernández, Luisa Josefina
SEMINARIO DE TEORIA Y COMPOSICION DRAMATICA
Conferencia: 14 de febrero de 1967
Una obra de teatro es en sí un problema que desentrañar y hay diferentes caminos para hacerlo. Uno de ellos es por medio de los elementos teóricos que se estudian. Es necesario un lenguaje intelectual que defina esos elementos para un grupo. Se inventa un lenguaje cifrado basado en las teorías mencionadas y que sirva para este seminario en particular.

Los géneros son relaciones con la realidad con diferentes características cada uno, en un enfoque diferente de esa realidad en relaciones de cercanía o lejanía. Una excepción a esto es la farsa que tiende a sustituir la realidad. La unidad de movimiento queda relacionada con el tema en la tragedia, con la forma en la pieza y con la anécdota en el melodrama. Y desde luego la armonía de las partes, única unidad aristotélica, está en la acción (unidad de movimiento), el género y el tono, en relación con la realidad. La trayectoria del personaje o los personajes principales decide el género.

El tratamiento y el tono que se le da al drama en función con la puesta en escena, pueden cambiarle el género, lo que resultará en detrimento para la obra. También un género puede tener en sí el tono de otro, aunque no siempre puede ocurrir. La farsa es la que más se presta para esto.

- 6a. "high standard of living" - alto nivel de vida
7. ausubo - árbol tropical muy frondoso, cuya madera es recia y dura.
pichipén - madera muy poco resistente al comején y a la polilla.
- 7a. Marqués, René
Prólogo a JUAN BOBO Y LA DAMA DE OCCIDENTE, p. 9
8. Ibid, CUENTOS PUERTORRIQUEÑOS DE HOY, p. 103
9. Programa de PALM SUNDAY, p. 7
10. ASCMANTE, # 1, 1957, p. 100
Marqués, René: CURRICULUM VITAE, p. 1
También coincide con la fecha del viaje aunque no menciona si allí escribió la obra.
11. Solórzano, Carlos
EL TEATRO LATINOAMERICANO EN EL SIGLO XX, p. 158
12. Arrivi, Francisco
EVOLUCION DEL AUTOR DRAMATICO PUERTORRIQUEÑO en el
AUTOR DRAMATICO, p. 145
13. Guerrero Zamora, Juan
Ibid, p. 595
14. ASCMANTE, # 2, 1948, pp. 58-72
- 14a. Ibid, # 1, 1957, pp. 43-82
No se menciona el sobretiro de 1956 que el autor indica en su
CURRICULUM VITAE, p. 3.
15. Hernández, Luisa Josefina
SEMINARIO DE TEORIA Y COMPOSICION DRAMATICA, 14 de febrero de 1967

Melodrama

Aunque tiene normalmente connotación deleznable, es en realidad un género clásico. Ya lo había en algunas obras de Eurípides, como en ION, por ejemplo. Renace en las obras de la Edad Media con símbolos constituidos de acuerdo con un valor. Hechos bajo el conflicto entre el Bien y el Mal en contraposición - maniqueísta, con propósito didáctico de que "gana el que sea". Estamos más habituados a este género por esa herencia sacramental. del S. XVII al S. XIX se da un gran paso para divertir al público sin comprometerlo y ya la acción tiene música.

En el S. XX tiene contraposiciones más amplias. El carácter ya no es realista porque funciona alrededor de un valor con un antagonista y su trayectoria es por episodios. Los personajes son simbólicos de valores. Así al transformar la realidad en símbolos antagónicos, se convierte en un género no realista, diferente a la tragedia. Y su universalidad se relaciona con esos símbolos. No tiene solución práctica igual que la tragedia. Ejercita los sentimientos, sin compromiso. Permanecemos afuera, no hay identificación. Se ríe o se llora. Funciona o la compasión o el terror nunca los dos a la vez. Por esto divierte.

No es moral; su sistema está en la anécdota, basada en hechos posibles y no probables. Termina en una u otra forma con el mismo resultado. Por demérito de la tragedia, necesita un nuevo elemento para funcionar: crecimiento y perfeccionamiento de la anécdota: sorpresas, suspenso, descubrimientos, etc. El tono más intenso que lo normal, está en desacuerdo con el problema

o la temática que lo provoca. Ej.: *MARIA TULOR* de Victor Hugo, *TODOS LOS HIJOS DE DIOS TIENEN ALAS* de O'Neill, etc.

Bentley, Eric
THE LIFE OF THE DRAMA (La vida del drama), pp. 195-218

Según Eric Bentley, se puede tener otro género con tono o elemento de melodrama. En su forma elemental es la quinta esencia del drama. Es difícil trazar una línea entre melodrama y tragedia ya que hay un melodrama en cada tragedia. Según hay un niño en cada adulto. Y da como ejemplos de melodramas a *ORPEO* de Cocteau, *ONDINA* de Giraudoux, *ANTIGONA* de Anouilh, *LA LECCION* de Ionesco, *EL DISCIPULO DEL DIABLO* de Shaw, etc. Así como todas las obras de la era Victoriana y muchas de las películas entre ellas las del estilo de *Drácula* y *Frankenstein*.

16. *ASOMANTE*, # 1, 1957, p. 43

17. Mito del Sol, la Noche y la Aurora

En los libros sobre mitología que he consultado sobre las relaciones entre los dioses siderales y meteorológicos, aparece Helios, dios del sol, hijo de los titanes Hyperion y Theia. Es hermano de Selene (la luna) y de Eos (la aurora). (*LAROUSSE ENCYCLOPEDIA OF MYTHOLOGY*, pp. 159-160) Apolo apareció originalmente como dios de la luz con todos sus atributos benéficos y destructivos. (*DICTIONARY OF CLASSICAL ANTIQUITIES*, p. 41) Dios de la luz y el sol sin ser, sin embargo el sol en sí. (*LAROUSSE ENCYCLOPEDIA OF MYTHOLOGY*, p. 120) Hijo de Lete y Zeus, hermano gemelo de Artemisa. (*Ibid*, p. 122) Y Artemisa tiene algo de sus atributos y se le da el nombre especial de Phoebe como diosa de la luna, atributo que disminuyó con la aparición de otra diosa especial de la luna: Selene. (*Ibid*, p. 130) La única alusión incestuosa que se menciona es la de que Apolo sintió celos de Artemisa, por la inclinación de ésta hacia el cazador Orión. Un día que éste se bañaba en el mar, muy lejos de la orilla, Apolo lo señaló a su hermana como un punto lejano en el mar y la retó a que lo alcanzara con su arco. Ella aceptó el reto, y al hacerlo, mató a Orión. (*Ibid*, p. 131) Se habla además de los amores y luchas de estos dioses tanto con los mortales como entre ellos mismos. Pero la relación del sol como dando muerte a la noche, su padre para cometer incesto con la aurora, su madre, siguiendo siempre su curso inexorable, fatal hasta su muerte" (*EL SOL Y LOS MACDONALD*, Z. II, p. 75), no aparece en estos dos libros consultados. Ni siquiera se menciona la noche como ente mitológico. Puede que la relación metafórica sea una creación del autor, como consecuencia poética.

18. Marqués, René
EL SOL Y LOS MACDONALD - A. I, p. 44

18a. Brockett, Oscar G.
THE THEATRE, AN INTRODUCTION, pp. 343-345

"El más importante representante de la escuela del Absurdo, es el Existencialismo. Muchas de las obras tituladas absurdas originalmente se las llamó existencialistas y los comienzos del drama absurdo están claramente asociados a la escuela existencial de filosofía. El problema central es el significado de "la existencia". "¿Qué significa "existir"? ¿Cuáles son las implicaciones de las contestaciones a esta pregunta sobre la actuación diaria del hombre?" Este problema ha preocupado a los filósofos desde el comienzo del tiempo, pero el existencialismo del S. XX le ha dado un énfasis especial. El movimiento moderno empezó a ser reconocido en Europa en los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial. Y se ha relacionado especialmente con el problema de los valores morales en una civilización que ha engendrado dos guerras mundiales y que ha producido las bombas atómicas y de hidrógeno.

Los más conocidos escritores de esta escuela, son Jean Paul Sartre (1905-) y Albert Camus (1913-1960), aunque Camus negó pertenecer a una escuela particular de filosofía. Sartre ha sido uno de los principales propagadores del Existencialismo. Ha dicho que todo su trabajo es un intento de trazar las conclusiones lógicas de un ateísmo consistente. Argumenta que no hay leyes o valores morales absolutos o universales; y que el hombre está a merced de un mundo vacío de propósitos. Por lo tanto, cada hombre es libre (ya que no está ligado a un dios o a un cuadro de principios comprobables de conducta), y es sólo responsable a él mismo. El deber de cada hombre es buscar sus propios valores y actuar de acuerdo con ellos. Este punto de vista lo desarrolla en un número de ensayos y tratados filosóficos, pero también forman la base de sus dramas LAS MOSCAS (1943) y EL DIABLO Y EL BUEN DIOS (1951).

Camus tenía la misma visión sobre la condición del hombre, pero el lo llamó "lo absurdo" y suplió la etiqueta con la que se ha conocido todo el movimiento. Camus dijo que lo absurdo surgió del choque entre la esperanza y el deseo y la insignificancia del universo en que vive el hombre. El problema del hombre es entonces, abrirse paso a través de un mundo en caos.. Entre sus obras que ilustran esa idea están CALIGULA, CROSS-PURPOSES (Dobles propósitos) y LOS JUSTOS. Ambos, Camus y Sartre, sin embargo, enfatizan la necesidad de cada hombre de buscar su propio y personal cuadro de valores en un mundo caótico. El hombre entonces determina su propio curso más bien que estar a la merced de la herencia y el ambiente. Ambos dramaturgos también expresan sus propias ideas en drama en que utilizan estructuras y técnicas convencionales.

Los dramaturgos "absurdos" que vinieron después de Camus y Sartre se diferencian de ellos en dos importantes aspectos. Los últimos se han concentrado en demostrar lo absurdo de la existencia más que la necesidad de traer orden a lo absurdo; y han expresado su caótico argumento en una forma dramática igualmente caótica. Estos últimos dramaturgos son los que la mayoría de las personas tienen en mente cuando hablan del Teatro del Absurdo."

Quijano, Margarita
Curso: LITERATURA DRAMÁTICA COMPARADA
agosto, 1965

El Existencialismo puede ser característico como protesta contra las doctrinas y tendencias en que los individuos son considerados impotentes, en manos de circunstancias históricas o determinadas por procesos naturales. Todos los escritores existencialistas tratan de justificar en cierto modo la libertad y la importancia de la personalidad. Todos hacen hincapié, además, en la importancia de la voluntad en contraste con la razón. La palabra existencialismo es usada para afirmar el derecho de cada individuo a ser único e inexplicable en término de un sistema metafísico o científico; de que es un ser que decide tanto como un ser que piensa o contempla; que es libre y por serlo sufre; y por último, que puesto que su futuro depende en parte de su libre elección no puede ser predicho. El tiempo es corto; hay que tomar decisiones urgentes, somos libres para tomarlas, pero el pensar cuánto depende de nuestras decisiones hace de nuestra libertad una fuente de angustia, porque no podemos saber con certeza lo que será de nosotros.

De acuerdo con Kirkegaard, hay una particularidad respecto a la elección religiosa; una soledad y una angustia que no existe en la esfera moral, donde un hombre actúa como desearía que otros hombres actuaran en la misma circunstancia. Cuando Kirkegaard dice que la verdad es subjetiva, esto significa que cualquier cosa que haga una persona, inclusive la búsqueda de la verdad, recibe su valor de la forma en que lo desea y lo dió.

Algunas de las frases de Sartre son parte del vocabulario literario de esa época, tales como, "el hombre está condenado a ser libre"; "la vida es una pasión estéril"; "el infierno son los demás", etc. La base de la obra de Sartre es una distinción entre seres inconscientes que existen sólo en ellos y seres conscientes que por trascender el lugar y el tiempo presente y existir por sí mismos son necesariamente libres. Su ética es un intento para delinear las consecuencias al dejar de creer en una divinidad que decreta y revela las reglas que rigen al hombre.

La crítica más común que se hace al Existencialismo es que es una forma de irracionalismo. Es injustificada la sugestión que hacen algunos de Sartre acerca de que la dignidad humana se manifiesta en actos atroces. Mientras que los marxistas honran a Prometeo por su inventiva y valor, el Existencialismo ve en Sísifo el símbolo de la humanidad por su lucha inútil, decepcionada y por lo tanto más valerosa.

18b. Es curioso que esta obra con evidente influencia de Eugene O'Neill, fuese escrita en España y no en Estados Unidos, donde años después estudiara el autor.

19. *Ibid*, Op. Cit., A. I, p. 52

20. O'Neill, Eugene

ELECTRA

El regreso al hogar - A. I, pp. 395-396; 398, 411

A. II, p. 426

A. III, pp. 444, 446, 458-459

A. IV, pp. 464, 466-467

Los acosados - A. I, pp. 475, 484

A. II, pp. 490, 493

A. III, pp. 506, 519

A. IV, p. 520

A. V, pp. 539-541, 545

Los poseídos - A. I, pp. 551, 558, 560, 561, 563, 564, 567

A. II, p. 578

A. III, pp. 589, 590-591

A. IV, pp. 604, 606-607, 611, 616-617

21. Marqués, René

Op. Cit., A. II, p. 57

22. O'Neill, Eugene

Op. Cit., Los acosados - A. II, p. 504

23. *Ibid*, Op. Cit., Los poseídos - A. II, pp. 599-600

24. Freud, Sigmund

EL HORROR AL INCESTO en

TOTEM Y TABU, p. 31

"La psicoanálisis nos ha demostrado que el primer objeto sobre el que recae la elección sexual del joven, es de naturaleza incestuosa condenable, puesto que tal objeto está representado por la madre o por la hermana, y nos ha revelado también el camino que sigue el sujeto, a medida que avanza en la vida para sustraerse a la atracción del incesto. Ahora bien; en el neurótico, hallamos regularmente restos considerables de infantilismo psíquico, sea por no haber logrado libertarse de las condiciones infantiles de la psicosexualidad, sea por haber vuelto a ellas (detención del desarrollo o regresión). Tal es la razón de que las fijaciones incestuosas de la libido desempeñen de nuevo o continúen desempeñando el papel principal en su vida psíquica inconsciente."

25. Unamuno, Miguel de
FEDRA - A. II, p. 35
26. Ibid, Op. Cit., A. III, p. 47
27. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 38
28. Ibid, SOLEDAD - A. II, p. 90
29. Marqués, René
Op. Cit., A. II, pp. 61-62
30. Ibid, Op. Cit., p. 62
31. Ibid, Op. Cit., p. 53
32. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 62
- 32a. Ibid, LOS SOLES TRUNCOS, A. I, p. 437
33. Ibid, EL SOL Y LOS MACDONALD, A. II, p. 70
- 33a. Ibid, Op. Cit., A. III, p. 80
34. Véase el capítulo PLANEAMIENTO DEL MONTAJE (Los personajes y su estructuración dramática - La escena retrospectiva) en la Tercera Parte, pp. 365-367.
35. Marqués, René
Op. Cit., A. II, p. 62
36. Ibid, Op. Cit., A. III, p. 71
37. Véase explicación del primer párrafo del análisis de EL SOL Y LOS MACDONALD.
38. Véase nota # 15.
39. Marqués, René
EL HOMBRE Y SUS SUEÑOS, p. 71
40. Ibid, Op. Cit., p. 67
41. Ibid, Op. Cit., p. 64
- 41a. Ibid, Op. Cit., p. 72
- 41b. Copia mimeografiada que amablemente me cedió Lydia la secretaria de René.
- 41c. Soto, Pedro Juan
THE FACTS BEHIND THE PONCE MASSACRE
(Los hechos detrás de la masacre de Ponce)
Traducción del programa de la obra, p. 13, tomado de The Island Times,
5 de octubre de 1956
- "La obra PALM SUNDAY de René Marqués, que será presentada en el Teatro Tapia el 26 de octubre hasta el 28, se encuentra, alrededor de la histórica Masacre de Ponce en 1937. En beneficio de aquéllos que no estén familiarizados con ese acto, aquí están los hechos.
- El Partido Nacionalista, cuyo líder Albizu Campos estaba para ese tiempo cumpliendo prisión en La Princesa, había planeado algunas actividades para el 21 de marzo, 1937 (Domingo de Ramos) en la ciudad de Ponce. Empezaría el día con una 'diana' (una especie de toque militar al amanecer, pero musical) por las calles de Ponce, marcharían en un desfile por la tarde con los "cadetes" y las "enfermeras" de la futura República, como final de su programa, por la noche, celebrarían un mitin público. Las autoridades municipales

habían autorizado estas actividades, pero a última hora y por razones aun no aclaradas, esas autoridades informaron a los Nacionalistas que no se les permitiría actuar como habían planeado.

Se ordenó a la Policía Puertorriqueña a que concentrara fuerzas en Ponce. Pero los Nacionalistas rehusaron cancelar sus planes.

Temprano en la mañana del 21 los Nacionalistas llevaron a cabo su "diana" por la ciudad y la policía no intervino. Por la tarde, cerca de sesenta jóvenes Nacionalistas (hombres y mujeres) vestidos de blanco (edad de 16 a 21 años) se reunieron en su club para prepararse para el desfile. El público empezaba a congregarse en las aceras. Policías nerviosos, se mantenían cerca, armados con ametralladoras recientemente traídas a la Isla y con las cuales no estaban bien familiarizados.

Quando los Nacionalistas se formaron para marchar, el Comandante de la Policía, Pérez Segarra, ordenó el fuego. De acuerdo con los testigos, el policía Rafael Hernández de Utuado, placa 583, disparó primero. Y entonces se desató el pánico... Resultado: 10 muertos y más de 75 heridos, incluyendo a espectadores.

El General retirado del ejército, Blanton G. Winship, entonces Gobernador de Puerto Rico, nombrado por el Presidente Franklin D. Roosevelt, fue considerado por la opinión pública como "la voz superior de mando" que había hecho que el alcalde de Ponce retirara el permiso para las actividades Nacionalistas en ese Domingo de Ramos.

Después de estudiar la evidencia presentada al Congreso de los Estados Unidos, el representante por Minnesota, John Toussaint Bernard, declaró: 'La evidencia que he estudiado demuestra que la masacre no sólo fue injusta, sino que fue el resultado de un complot entre el Gobernador y el Jefe de la Policía.'

La Unión Americana de Libertades Civiles, presidida por Arthur Garfield Hays determinó después de investigaciones realizadas aquí, que los Nacionalistas no fueron responsables de la Masacre de Ponce."

42. Marqués, René

Op. Cit., A. I, p. 2-4; A. II, p. 16

43. Información tomada del programa de la representación de PALM SUNDAY.

44. Programa de PALM SUNDAY, p. 20

"Bueno, una sociedad de histéricos y racionales seres humanos no prevalece. Teatro Nuestro finalmente superó el boicot. Encontramos el reparto, el escenógrafo, los técnicos y el dinero. Aun más, la actitud histérica de algunos, proporcionó a esta inofensiva obra, una publicidad que ninguno de nosotros había esperado. Pero lo más importante de todo fue, que, la experiencia de bregar con el asunto, le dió al autor una absoluta certeza de que todo el tiempo había estado en lo cierto en cuanto al protagonista de su propia obra, un americano colonial: John Winfield. No sólo eso, por desgracia. La experiencia hizo que el autor se diera cuenta que los John Winfield no eran solamente un fenómeno del Puerto Rico colonial de 1937, como creyó cuando escribió la obra por primera vez. Es casi probable que todos los días aun encontremos muchos de ellos por las calles del Viejo San Juan. Por lo tanto los anti-demócratas y los fanáticos, podrán llamar la obra de muchas formas. Pero hay una cosa que no podrán llamarla: anacrónica."

- 44a. Véase la Primera Parte: Época y situación geográfica (Confrontación psicológica, p.

Aunque no hay censura oficial alguna, sin embargo, soterradamente se dejan escuchar comentarios sutiles al respecto de parte de las secciones anexionistas del País.

45. Hernández, Luisa Josefina

SEMINARIO DE TEORÍA Y COMPOSICIÓN DRAMÁTICA

tragedia clásica

Género realista que se realiza por medio de su tema y que ofrece el espectáculo de la mecánica cósmica. Esto decide lo necesario o innecesario de determinadas escenas. Por ejemplo el tema de EDIPO REY es la pequeñez del Hombre y su impotencia ante problemas que no comprende ni maneja. La tragedia da la síntesis y selección de la realidad en equivalentes, sin sustituirla; y hasta los fantasmas tienen que estar dentro de esa realidad. Da una esencia. Exagera ciertos rasgos en sentido clásico y da mayores dimensiones. Los hechos son heroicos, grandiosos, divinos, etc. Los personajes son lejanos a nosotros y de ahí su sofisticación. El tono más intenso que el normal, pero de acuerdo con la problemática que lo provoca. Y el héroe es notable en ciertas cualidades más un sólo defecto de tipo universal. Esto es lo que hace posible la identificación con el personaje principal. Esto ocurre por esa falla y no por las cualidades buenas. Desde luego es una equivalencia en el defecto y no en la situación. La trayectoria va de una situación mala a una buena o al contrario. La acción es interior y exterior. Su efecto es catártico y ocurre por medio de la identificación, que se produce por el terror y la compasión conjuntamente: Por el terror, se sufre en igual intensidad a causa del defecto universal que podría ser nuestro. Por la compasión, porque tiene cualidades además de ese defecto.

Conferencia del 14 de febrero de 1967

La primera tragedia estaba construida con un criterio formal, con concepción temática, material psicológico y poca acción. En el S. XVIII surge una confusión que desemboca en el S. XIX con dos traducciones, la de Lessing y la de Freitag, que dieron lugar a que se tomara en cuenta la interpretación formal: estructuración de tres o cuatro partes regidas por intensidades. Esto tuvo una sola ventaja, pues hubo dramaturgos como Ibsen que adoptaron sus temas al criterio formal. Chejov sacó ventaja y creó un género: la pieza. El asunto del formalismo afectó también a la comedia de final feliz y a la comedia clásica.

Conferencia del 6 de abril, de 1967

Hay dos clases de catarsis: la Aristotélica que llena el alma en forma absoluta, sacando todo lo negativo. El alma queda limpia, pero eso no implica que quede pura. Sólo queda vacía y con capacidad de renovarse. Esa renovación no tiene que ser necesariamente positiva. Está basada este renacer en el ciclo de Dionisus. No es la extrema bondad. Del orden pasa al desorden y de éste al orden de nuevo.

La otra catarsis surge posterior a Aristóteles, en la crítica moderna inglesa con Kito y sus antecesores. Se basa en la religión en su acepción universal que explica el mundo exterior por medio de una percepción interior. Tiene como consecuencia una visión universal de la mecánica del cosmos en movimiento. El mundo no es estático. Esta contemplación del universo produce emoción y es más general, más amplia y más importante que la Aristotélica, pues abarca toda clase de arte, no sólo a la tragedia. La catarsis puede ser menor, pues a veces no nos toca. Y puede pasar del desorden al orden para volver al desordenarse. Y puede también tener dentro de sí a la otra. Aunque son diferentes no son antagónicas, pueden mezclarse en intensidades.

Ejemplo de esta segunda catarsis es MEDEA, que es una fuerza destructiva de la naturaleza, llevada del desorden al orden. Es una contemplación mecánica universal que nos conmueve, pero que no la experimentamos corrientemente y sí por obras de arte, etc. Aquí la mecánica cósmica ha trascendido la muerte. En MACBETH es el orden en el mal dentro y fuera del hombre. Es una visión del desorden cósmico independientemente del desorden personal. Mientras que en RICARDO III el desorden está provocado por las pasiones personales.

Conferencia del 1 de febrero de 1968

Tragedia moderna

Se puede decir que la tragedia moderna desde Ibsen para acá se escribe en prosa o verso y los personajes son corrientes. No tiene tampoco la anomalía de sofisticación de la tragedia clásica. La universalidad se la da la identificación que se produce tanto por las cualidades como por los defectos. La situación no se da ni buena ni óptima, sino que puede pasar de mediana a pésima; y pasa del orden al desorden. Por ejemplo THE ICEMAN COMETH (Viaje a la noche) de O'Neill. Pero tanto esta obra como ELECTRA del mismo autor tienen armonía estética y equilibrada como la tragedia clásica, distinta a la moderna. Otras obras de O'Neill que pueden considerarse también tragedias modernas son: EL EMPERADOR JONES y DISTINTOS.

Conferencia del 7 de marzo de 1967

En cuanto a LA VISITA DE LA VIEJA DAMA de Dürrenmatt (que él cataloga de tragicomedia) es en verdad una tragedia de corte griego con variantes de acuerdo con el tratamiento. No hay obstáculos, ya que el personaje principal tiene fe absoluta en la falta de dignidad humana. Son obvias las tangencias con LA ORESTIADA de Esquilo, con una profunda ironía al final, empleada en los últimos cuatro versos del coro. Aquí se vuelve a un orden de tipo corrupto que se establece sólo irónicamente como en la ELECTRA de Sófocles en que se habla de lo feliz que va a ser la protagonista de ahí en adelante.

Conferencia del 25 de abril de 1968

Hauptman, Gerhart
DIE ROTTEN (Las ratas) en
Modern German Literature, p. 355

En LAS RATAS (1911) del dramaturgo alemán Gerhart Hauptman, éste demuestra el nuevo concepto de la tragedia, que no limita ya la dignidad de lo trágico a las clases superiores. El hombre común puede elevarse a los hechos más heroicos dentro de las circunstancias más sórdidas.

46. Brackett, Oscar G.
THE THEATRE, AN INTRODUCTION, pp. 262-263

"Well made play" (la pieza bien hecha). -

"Aunque los elementos de esta pieza ya se utilizaban antes del Siglo XIX, el perfeccionamiento de su técnica se le atribuye a Eugene Scribe (1791-1861). Las características básicas de este tipo de obra son: exposición clara de los personajes y la situación; preparación cuidadosa de los futuros acontecimientos; peripecias inesperadas, pero lógicas; un suspense continuo y ascendente con lógica y creíble solución. Este tipo de estructura se adaptaba especialmente a las necesidades del realismo, por su dependencia de una clara relación de causa y efecto y un lógico progreso de las complicaciones."

47. Marqués, René
PALM SUNDAY, A. I., pp. 3-4

"Alberto....¿Qué hay de malo con los nacionalistas? No son monstruos. Sólo quieren la independencia. Eso es todo.
 Mercedes....No hijo, eso no es todo. Su líder es un hombre peligroso. Predica odio y violencia.
 Alberto.....Nadie le escucharía sino hubiera razón para odio y violencia. El es el resultado, no la causa, tu lo sabes."

48. *Ibid*, Op. Cit., pp. 13-14

"Alberto....Y eso es cierto. Recuerdo cuando era chico... Tú sabías tantas cosas... Lo comprendías todo tan bien. ¿Recuerdas el día que yo capturé un 'bien te veo'? Yo quería encerrarlo en una jaula. Creí que le gustaría la jaula... era una jaula tan bonita—y grande. Pero tu dijiste, 'veamos si le gusta. Ponlo en la jaula, pero deja la puerta abierta. Dale una oportunidad de escoger.' Así lo hice. El pájaro se fue volando. Yo lloré y tu dijiste, 'No te apenes. Hiciste lo correcto. Todas las criaturas profieren la libertad cuando se les da a escoger'. Eso fue hace mucho tiempo. Antes que tu....

John.....Albert.....

Alberto....¿Por qué odias las cosas que solías amar, padre? ¿Por qué odias esas cosas en mí?

John.....No odio nada en ti. Sólo estás desorientado. Estás usando tus buenas intenciones para justificar una causa equivocada.

Alberto....¿Y quién ha decidido que es una causa equivocada? ¿Tú?"

48a. *Ibid*, MARIANA O EL ALBA, A. II, C. 2, pp. 68-75

49. *Ibid*, PALM SUNDAY, A. II, pp. 26-27

"Alberto.....¡Los están matando! ¡Nos están matando! (EL FUEGO CESA. ALBERTO EMPUJA A JOHN Y ABRE LA PUERTA. MIRA HACIA LA CALLE.)
 ¡No! ¡No! ¡Virgen Santa! ¡Mamá... mamá! (MERCEDES SE LE ACERCA. AUNQUE PARTE DE LA BANDA HA SIDO MUERTA O HERIDA, LA MUSICA CONTINUA, MAS DEBIL Y FUERA DE TONO. SE OYEN GRI-TOS DE DOLOR.) ¡Míralos! ¡Se están muriendo! (ESCORDIENDO EL ROSTRO EN EL HOMBRO DE SU MADRE.) ¡Yo también quiero morir!

Mercedes...(LLORANDO.) No digas eso mi amor, no digas eso.

Alberto....(VOLVIENDOSE FURIOSAMENTE HACIA SU PADRE.) ¡Tú hiciste esto!
 ¡Esta es la oportunidad que le das a la gente! ¡Muy bien!
 ¡Yo me arriesgaré con ellos! (VA AL BALCON.) ¡Viva Puerto Rico libre! Mueran los yanquis! (LE CONFESTA EL FUEGO DE UNA AMETRALLADORA.)

Mercedes...¡Alberto! ¡Alberto!

John.....¡Entra, hijo! ¡Vuelve! (AMBOS TRATA DE ARRASTRARLO ADEENTRO.)

Alberto....(FORCEJEANDO FURIOSAMENTE.) ¡Mamá! ¡Mamá! ¡Han matado a Manuel! ¡Suélteme! ¡La bandera está en el suelo! ¡Suélteme! (SE SUELTA Y RAPIDO SALE.)"

49a. Arce de Vásquez, Margot

THE PLAY PALM SUNDAY (La obra Domingo de Ramos)

(Parte de un artículo en *El Mundo*, 27 de octubre de 1956—según aparece en el programa de la representación de PALM SUNDAY, p. 9.)

"—René Marqués no ha escrito un drama histórico; ha traspuesto imaginativamente la substancia de la historia y ha sido más penetrante, más perceptivo que el historiador, encontrando el corazón del acontecimiento; sobre todo, por buscoar su real y humana consecuencia. Como en sus otros trabajos, revela una preocupación por los problemas morales y culturales que se engendran en una colonia debido al choque de dos culturas diferentes."

"No es un drama de acción colectiva. Trata sobre el íntimo y trágico conflicto en una familia mixta; el drama de un carácter bajo la presión política y social."

"En *PALM SUNDAY*, somos testigos de la creciente ceguera y desorden como consecuencias del odio. Desde la primera escena, la obra se desdobra en una tensión y atmósfera dramática, en un crescendo de situaciones y dichos que dejan al desnudo una confusión y una agonía del alma. La escena final, la Masacre en sí, con su aura de heroísmo, es inolvidable—tragedia real como Aristóteles la definió, la purificación de nuestras pasiones por el terror y la compasión."

- 49b. Marqués, René
LA MUERTE en
OTRO DÍA NUESTRO, pp. 116-129
- 49c. Ibid, Op. Cit., p. 116
- 49d. Ibid, Op. Cit., p. 125
- 49e. Ibid, Op. Cit., p. 126
- 49f. Ibid, Op. Cit., p. 127
- 49g. Ibid, Op. Cit., p. 128
50. Ibid, LA CARRETA (*El campo*), pp. 67-87 en
la revista ASOMANTE, # 4, 1951, pp. 67-87
51. Ibid, Op. Cit., (*El arrabal*) en la
revista ASOMANTE, # 1, 1952, pp. 54-78
- Ibid, Op. Cit., (*La metrópolis*) en la
revista ASOMANTE, #3, 1952, pp. 66-92
- 51a. Martínez Capó, Juan
INDICES DE ASOMANTE (1945-1959), p. 23
52. Marqués, René
CURRICULUM VITAE, pp. 3, 8-9, 16-17; Addendum, p. 23
- 52a. Ibid, NACIONALISMO VS. UNIVERSALISMO en
Cuadernos ASOMANTE, sobre tiro, mayo-junio 1966, pp. 222-223
- 52b. Ibid, CURRICULUM VITAE, pp. 20-21 y Addendum p. 23
53. Véase nota # 15
- 53a. René Marqués escribió el argumento para esta película y vino a ser su primera experiencia en el cine.
54. Arriví, Francisco
CUARTO FESTIVAL DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO en
Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, #.11 1961, p. 15
55. Marqués, René
LA CARRETA, A. I, p. 376
- 55a. "Mood" - estado de ánimo, de humor. Aquí tiene la connotación de estado anímico de cada personaje.
56. *cacharro* - recipiente pequeño, que en Puerto Rico es de hojalata, casi siempre hecho de las latas vacías de conservas.
57. Marqués, René
Op. Cit., A. I, pp. 364-365
58. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 396

57. tereques - bártulos, enseres.

lata - vasija o recipiente de hojalata.

58a. El autor utiliza el término de "boyero" (A. I, p. 381) para determinar al conductor de la carreta. En la Isla se usa el localismo de "carretero".

59. Marqués, René

Op. Cit., A. I, pp. 392-392

59a. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 472-473

59b. Ibid, Op. Cit., A. III, p. 538

60. Véase Parte I, Época y situación Geográfica, p.

61. Marqués René

Op. Cit., A. II, p. 473

61a. Ibid, Op. Cit., p. 474

62. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 505-506

63. Solórzano, Carlos

Curso: TEATRO HISPANOAMERICANO

Conferencia del 3 de octubre de 1966

63a. pacholí - raíz aromática de una planta medicinal.

63b. Véase Nota # 7 en esta misma parte.

64. Marqués, René

Op. Cit., pp. 562-563

65. Ibid, PREGRINACION, p. 73

66. Ibid, Op. Cit., p. 73

67. Ibid, Op. Cit., p. 74

68. Ibid, EL MIEDO en colección de cuentos OTRO DIA NUESTRO, pp. 81-88

69. Ibid, Op. Cit., p. 85

70. Ibid, LA VISPERA DEL HOMBRE, pp. 266-267

71. Ibid, ISLA DE MANHATTAN en colección de cuentos OTRO DIA NUESTRO, pp. 57-73

72. Ibid, LA CARRETA, A. I, p. 321

72a. vellonera - Tocadiscos eléctrico que sólo funciona con monedas. En Estados Unidos con las de diez centavos y en México con las de veinte. El término 'vellonera' en Puerto Rico se refiere a la misma moneda que en Estados Unidos, pero que localmente se denomina vellón, así también a la de cinco centavos. En México es la "simfonola".

72b. cafetín - tienducha pequeña en la que se vende prácticamente toda clase de comestibles, bebidas, etc. y que por lo general es el punto de reunión de los hombres de una barriada o arrabal.

73. Marqués, René

Op. Cit., A. II, p. 397

74. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 478

74a. hule - tela impermeable por lo general de colores vivos y barnizada, que se usa frecuentemente para cubrir y proteger las mesas de comedores, cocinas, etc. Últimamente ha sido casi sustituido por el mantel de plástico.

74b. cordón - cuerda o soga pequeña. En México se le dice mecate.

- 74c. bombilla - globo de cristal con filamento eléctrico o sea la lámpara incandescente. En México se le llama comúnmente foco.
75. Marqués, René
Op. Cit., A. II, pp. 395-396
- 75a. pisicorre - especie de camioneta, más grande que un coche o carro, para transportar pasajeros. El sonido onomatopéyico viene de "pisa y corre", refiriéndose a la forma en que tan pronto el pasajero pone un pie dentro del vehículo, el chofer arranca a velocidad vertiginosa.
76. Marqués, René
Op. Cit., A. II, p. 439
77. Ibid, LA SALA en
EN UNA CIUDAD LLAMADA SAN JUAN, pp. 117-126
79. Arrivi, Francisco
Op. Cit., p. 16
80. Solórzano, Carlos
EL TEATRO LATINOAMERICANO EN EL SIGLO XX, p. 159
81. Ortega y Gasset, José
MEDITACIONES DEL QUIJOTE
"Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo."
-
- "Preparados los ojos en el mapamundi, conviene que los volvamos al Guadarrama. Tal vez nada profundo encontremos. Pero estemos seguros de que el defecto y la esterilidad provienen de nuestra mirada. Hay también un logos del Manzanares."
-
- "Mi salida natural hacia el universo se abre por los puertos del Guadarrama o del Campo de Ontigola. Este sector de la realidad circunstante forma la otra mitad de mi persona: sólo al través de él puedo integrarme y ser yo mismo."
-
82. Manrique Cabrera, Francisco
HISTORIA DE LA LITERATURA PUERTORRIQUEÑA, En los primeros siglos - El cuento folklórico, p. 62
83. Hernández, Luisa Josefina
SEMINARIO DE TEORIA Y COMPOSICION DRAMATICA

Farsa

Es un género más antiguo que la tragedia. Nace ante el defecto ajeno, pero la imitación tiende a ser mucho más crítica que didáctica o estética: porque deforma o sustituye la realidad. Pero esa sustitución es una caricatura que sólo conserva algunos rasgos importantes como símbolos y por lo tanto no es realista. Equivocaciones, coincidencias, pero con poco realismo en todo el asunto. Hay tres clases de farsas: la farsa cómica (tradicional), que provoca risa; la farsa de cuentos de hadas (algunos pueden ser también melodramas), y la farsa seria o oruel (violenta). Esta última corresponde más bien al Teatro del Absurdo.

En todas se busca una reacción y no se hace por diversión como en el melodrama. Cuando funciona esa reacción, ocurre un tipo de catarsis en tono menor que depende de la temática. Esta catarsis implica expresión de cosas ocultas, liberación de problemas (individuales o generales), y no hay cambio espiritual, pero el espíritu sí puede trascender. Las farsas siempre son diferentes entre sí. Lo importante es saber distinguir entre

la realidad que hay detrás de ellas. Para convertir la realidad en farsa, hay que hacer alteraciones: en el carácter, en el tono, en el ritmo, o en la anécdota. Un personaje de farsa puede o no recibir un castigo, no importa porque la farsa lo admite todo. Sus reglas son la sustitución.

¿Cuál era el espíritu de las representaciones Aristofánicas? Escandalizar al prójimo. Espíritu crítico que puede o no ser moralizante. En Aristófanes todo puede darse: hay sustitución de situación, anécdota, carácter muy profundo, menos en el lenguaje. Sus obras son farsas y no comedias. Las romanas sí. La farsa se convierte en fuente de teatro costumbrista (sainetes, pasos, juegos de escarnio, etc.). En España, por ejemplo, empieza con los juegos de escarnio (Carnaval), abiertamente anti-religiosos. Los pasos con espíritu costumbrista, eran de crítica sin ser moralizantes. Hay crítica, pero diluida. Su espíritu es directo y el tema es más general. Ya en el S. XIX, la sustitución se hace no sólo en la anécdota, sino también en el carácter. Ej.: MILDO A PELLAR de Coquelín, que pone en evidencia unas relaciones maritales absurdas, pero que pueden existir. Es la época en que se destaca la farsa de adulterio debido a una burguesía reprimida. El carácter puede estar sustituido, exagerado, minimizado, etc. como en ESPERANDO A GODOT. Y el efecto es catártico de carácter menor, dependiendo de su temática. Resulta en una liberación individual o social y es más amplia y más rápida que la de la tragedia.

La escuela de farsa francesa del S. XVI está basada en sustituciones de carácter o de anécdota o de los dos. La diferencia con esa farsa y la farsa de 1940 para acá es el trastueque del lenguaje como en Adamov, antes de Ionesco. Estos últimos veinticinco años han servido a dos cosas: la sustitución en el lenguaje y la situación (anécdota). La sustitución de la situación hasta la crueldad y el absurdo con tratamiento novedoso. Ambas cosas dieron el Teatro del Absurdo o de la Crueldad. El origen de la farsa cruel está basado en la catarsis por liberación. Por ejemplo, un asesinato de cortar poco a poco los miembros, etc. Este tipo de farsa es anterior a la Segunda Guerra Mundial.

La trayectoria puede ser cualquiera. La realidad que está debajo de la farsa debe ser coherente y puede ser en ciertos casos únicamente intelectual. Todo teatro tiene una lógica interior que se la da su relación con la realidad y en ésta la farsa tiene un campo de movimiento muy grande. La finalidad puede ser artística, didáctica y crítica.

Conferencia del 6 de abril, 1967

Los siguientes son ejemplos de farsas serias en que el conflicto es universal y probable, regido por el tema en una circunstancia. Su catarsis no puede ser Aristotélica (por medio de los personajes) ya que el plano no es realista. Se lleva a cabo indirectamente por medio de la contemplación universal. Este tipo de farsa se rige entonces por un tema trágico.

En el caso de EL GRAN DIOS BROWN de O'Neill, que es una farsa seria en que una realidad cósmica está encajada en una situación social, se convierte en una farsa con fondo trágico. La identificación se realiza por medio del tema y no de los personajes. Es una concepción de un mundo eterno donde la vida continúa. Lo mismo ocurre con ESPERANDO A GODOT de Becket, con diferentes gradaciones de mecanización frente a problemas trascendentales del hombre, en el tema: afirmación de que la esperanza es la clave de la existencia del hombre. También en AMADEO O COMO SALIR DEL PASO y en LAS SILLAS ambas de Ionesco, son farsas serias con fondo trágico. Esta última cuyo contenido es parecido a ESPERANDO A GODOT, tiene conclusión diferente: Incapacidad general de perfección marcada

por la llegada de la muerte y del personaje que significa la esperanza y que de hecho defrauda por última vez a los personajes. La esperanza llega sólo en la muerte y sólo para decir adiós. En FINAL DE PARTIDA, Beckett sin embargo, es farsa seria con fondo de pieza. En ella se presenta el problema de las generaciones: Ciclo abuelos-padres-hijos, en ciclo de continuidad.

Conferencia del 8 de febrero de 1968

- 83a. Hernández, Luisa Josefina
SEMINARIO DE TEORÍA Y COMPOSICIÓN DRAMÁTICA
Conferencia del 6 de abril de 1967

Tragicomedia

Una obra tragicómica es aquella que tiene partes serias y partes cómicas. Serias las que nos hacen pensar y sentir. Lo cómico se entrelaza con lo serio o está en la misma línea, o está en unos personajes y en otros no. es un género anecdótico; lo único que nos interesa es la historia de cómo llega a.... Pero la anécdota es muy restringida y exalta los obstáculos que constituyen la trayectoria del personaje. La meta de éste puede ser positiva o negativa. Cuando es positiva la meta de la historia, los obstáculos son negativos. Un ejemplo lo es la vida de los santos y en caso específico PEER GYNT de Ibsen, quien huye de la realidad. Y si es negativa la meta, los obstáculos son positivos y el personaje es cómico, como en el caso de MARCO POLO de O'Neill. La trayectoria del personaje se encuentra con esos obstáculos. Puede proveer esos obstáculos: que pueden ser hasta su mismo carácter como en PEER GYNT.

En general la tragicomedia es no realista, ya que transforma la realidad en un juego donde hay un héroe y una meta que se contraponen. Inicia la trayectoria de la vida humana. Por eso puede producirse la catarsis por identificación, diversión, aprendizaje o moraleja. Sensación de que toda la tragicomedia es un símbolo, símbolo de la superación sin llegar a ser didáctica. Hay castigo, por consiguiente hay reforma. La sociedad no evoluciona; está para que se ejercite el vicio del personaje. En cuanto a los aspectos sobrenaturales, pueden ser reales o no, dependiendo del autor.

- 83b. El máximo defensor de esa actitud, lo fue el Lic. Jaime Benítez, entonces rector de la Universidad de Puerto Rico. Pero si bien fue cierta esa situación, también fue la época en que más profesores hispanoamericanos dictaron cátedra en ese centro docente. Entre ellos los doctores Arocena, Millas, Chernuski, Frondisi, etc. Y desde luego su visión occidentalista, se fundamentaba en la autenticidad nacional de sus respectivos países.
84. Marqués, René
Op. Cit., C. I, pp. 30-31
85. Ibid, Op. Cit., p. 31
86. Babín, María Teresa
PANORAMA DE LA CULTURA PUERTORRIQUEÑA, p. 228

La bomba - baile de los negros de la costa cañera. La bailaban hombres y mujeres separados, en grupos, uno frente al otro, sin tocarse, marcando el ritmo del bombo monótono y enervante, con movimientos y pasos recatados y sensuales. Se celebraba al terminar la zafra en las haciendas. El nombre del baile se deriva del instrumento musical—el bombo o la bomba—hecho de madera y cubierto con cuero de cabra. Los instrumentos tradicionales para acompañar la bomba son las maracas, palillos y bombos. Ricardo Alegria considera la música de las máscaras y los bailes de las Fiestas de Santiago en Loíza Aldea, versiones de la bomba africana.

- 86a. hangotarse - de visible origen africano, implica ponerse en cuclillas. Puede significar también pereza, servilismo, etc.
- 86b. Sobre este tipo de rana véase la nota #150 en esta misma Segunda Parte.
- 86c. Marqués, René
Op. Cit., C. III, p. 37
87. Ibid, Op. Cit., C. III, p. 37
88. Ibid, Op. Cit., C. III, pp. 37-38
89. Ibid, Op. Cit., C. I, p. 23
- 89a. "lousy lovers" - amantes apocados, mezquinos, descuidados
90. Marqués, René
Op. Cit., C. II, p. 30
91. Ibid, Op. Cit., C. III, p. 42
- 91a. Babin, María Teresa
Op. Cit., pp. 226-227
- La plena - data de los años de la Primera Guerra Mundial y parece que se inició en Ponce. Se popularizó rápidamente haciéndose tan orio-
lla como las demás expresiones folklóricas del País. Todas las
plenas aluden a un suceso que ha dejado una impresión indeleble
en el pueblo, que se perpetúa en la canción y el modo peculiar
de cantarla. Según Francisco López Cruz y María Cadilla de Mar-
tines, consta de dos partes que se repiten intermitentemente en
el compás de dos por cuatro. Aire movido y sensual y la melodía
muchas veces es suplantada por los instrumentos que onomatopéy-
icamente dan idea del ruido y dialogo ambiental.
92. Marqués, René
Op. Cit., C. III, pp. 42-43
- 92a. Claro que estas son meras conjeturas, ya que el director es el verdadero "dic-
tador de la puesta en escena", si el autor ya a muerto o está lejos. Cuando
se habló de las relaciones entre el director y el autor en la Primera Parte,
Perspectivas Futuras, p. 127, se hizo en cuanto al trabajo del director te-
niendo junto a él al dramaturgo.
93. Marqués, René
Op. Cit., C. II, pp. 29-30
- 93a. basinilla - recipiente o vasija para escupir, orinar o defecar.
94. Marqués, René
Op. Cit., C. III, p. 44
95. Ibid, Op. Cit., C. III, p. 49
- 95a. Ibid, Op. Cit.
Parte del título del prólogo UN PERSONAJE DEL FOLKLORE Y UN TEMA PUERTO-
RRIQUENSO DE FARSIA, p. 9
- 95b. Ver nota # 15
96. Solórzano, Carlos
EL TEATRO HISPANOAMERICANO - Vol I, pp. 308-417
- 96a. Publicada junto a LOS SOLES TRUNCOS y UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRÁ.
- 96b. Marqués, René
CURRICULUM VITAE, p. 17 y 20 y en el Adendum, p. 23
- 96c. Marqués, René
LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO, A. II, C. I, p. 378

- 96d. Ibid, Op. Cit. p. 310
97. Solórzano, Carlos
EL TEATRO LATINOAMERICANO EN EL SIGLO XX, p. 159
98. Seyffert, Oskar
A DICTIONARY OF CLASSICAL ANTIQUITIES, p. 116
- Cassandra - En Homero, Cassandra es la más hermosa de los hijos de Priamo y Hécuba. Por las promesas de su amor, Apolo le confirió el don de la profecía. Ella no cumplió su palabra y el dios la castigó dejándole el don, pero privándola de la credulidad de sus oyentes. Desde entonces, sus profecías eran recibidas con burla y desdén como el desvarío de una mujer loca. Al nacer Paris, en vano aconsejó que se le diera muerte, y cuando Helena vino a Troya, Cassandra profetizó la destrucción de la ciudad. Cuando la ciudad fue tomada, ella buscó refugio en el altar de Atenea y allí fue arrastrada por Ajax, pero Agamenón la salvó y la llevó de esclava a Micenas. Allí fue asesinada por Clitemnestra al igual que a Agamenón.
99. Ibid, Op. Cit., p. 614
- Teiresias - El famoso adivino ciego de Tebas, hijo de Eueres y Chariclo. La causa de su ceguera ha sido explicada de varias maneras. De acuerdo con una tradición, los dioses le quitaron la vista cuando tenía 7 años, porque le revelaba al hombre cosas que no debían saber. De acuerdo con otra, se quedó ciego cuando al ver a Atenea bañándose ella le arrojó agua a los ojos. Cuando la madre de él evocó a la diosa, ésta no pudo devolverle la vista, pero le dotó con el conocimiento del lenguaje de los pájaros y le dio un báculo por medio del cual podía oaminar como un hombre con perfecta visión. De acuerdo con una tercera relación, fue cegado por Hera porque durante una disputa de ella con Zeus, Teiresias se declaró en contra de ella. Zeus lo compensó concediéndole el don de la profecía y una vida siete (o nueve) veces más larga que la de otros hombres. Se dice también que por un corto tiempo fue transformado en mujer. Desempeñó un papel importante en la historia de Edipo y las guerras contra Tebas.
- 99a. Luis Muñoz Marín, hijo de otro procer, Luis Muñoz Rivera (1859-1916) de quien continuara su obra. Pero en la tercera generación, el hijo de Muñoz Marín, no se ha destacado en la política, hasta ahora.
100. Marqués, René
Op. Cit., A. I, C. 2, pp. 355-356
101. Ibid, Op. Cit., A. I, C. 2, p. 357
102. Ibid, Op. Cit., A. I, C. 2, p. 358
- 102a. Camus, Albert
LOS JUSTOS, A. V, p. 238
103. Marqués, René
Op. Cit., A. II, C. 2, p. 399
104. Camus, Albert
Op. Cit., A. III, p. 219
105. Ibid, Op. Cit., A. V, p. 238
106. Marqués, René
Op. Cit., A. II, C. 1, p. 367
- 106a. Unamuno, Miguel de
SOLEDAD, A. I, p. 65

107. *Ibid*, Op. Cit., A. II, C. 1, p. 368
108. *Ibid*, Op. Cit., A. II, C. 1, p. 370
109. *Ibid*, Op. Cit., A. II, C. 1, pp- 370-371
110. *Ibid*, Op. Cit., A. II, C. 1, p. 372
111. *Ibid*, Op. Cit., A. II, C. 1, pp. 373-374
112. *Ibid*, Op. Cit., A. II, C. 1, p. 374
113. *Ibid*, Op. Cit., A. II, C. 1, p. 375
114. *Ibid*, Op. Cit., A. II, C. 1, p. 375
115. *Ibid*, Op. Cit., A. I, C. 1, p. 329
116. *Ibid*, Op. Cit., A. I, C. 2, pp. 349-350
117. *Ibid*, Op. Cit., A. I, C. 2, pp. 349-350
118. *Ibid*, Op. Cit., A. II, C. 2, p. 386
- 118a. El poeta, el político y el filósofo -
 A Luis Muñoz Marín, se le conoce popularmente como "el vate" por sus cualidades de poeta. Así que las cualidades de poeta y político se redimen en él. Entre las figuras locales que lo acompañaron fielmente en sus primeros años de lucha se destacaron el eminente juristaconsulto, Vicente Géigel Polanco, que abandonara el partido después de ocupar el puesto de Secretario de Justicia; Fernós Isern por muchos años Comisionado Residente en Washington; así como Samuel R. Quiñones, actual presidente del Senado y el extinto Ernesto Ramos Antonini que fue presidente de la Cámara de Representantes. Todos intelectuales puertorriqueños.
- 118b. Marqués, René
Ibid, Op. Cit., A. I, C. 2, p. 344
119. *Ibid*, Op. Cit., A. I, C. 2, pp. 344-345
120. *Ibid*, Op. Cit., A. I, C. 2, pp. 345-346
121. *Ibid*, Op. Cit., A. I, C. 2, p. 340
122. *Ibid*, Op. Cit., A. I, C. 2, p. 346
123. *Ibid*, Op. Cit., A. I, C. 2, p. 359
124. *Ibid*, Op. Cit., A. II, C. 1, p. 362
125. *Ibid*, Op. Cit., A. II, C. 1, p. 362
126. *Ibid*, Op. Cit., A. II, C. 1, p. 362
- 126a. Esta novela fue editada por René Marqués en el Club del Libro de Puerto Rico en 1959.
127. Zeno Gandía, Manuel
 LOS REDENTORES
 citado por Francisco Manrique Cabrera en
 HISTORIA DE LA LITERATURA PUERTORRIQUEÑA, p. 188-189
128. Marqués, René
 Op. Cit., A. I, C. 2, p. 354
129. *Ibid*, Op. Cit., A. II, C. 1, pp. 378-379
- 129a. Pedro Albizu Campos -
 Nació en Ponce en 1890. Fue abogado, orador y político. Estudió en la Universidad de Harvard, Estados Unidos, donde se graduó de Doctor en Leyes. De regreso a Puerto Rico, ejerce la abogacía en el barrio

Cantera de Ponce. En 1925 se le elige Vicepresidente del Partido Nacionalista de Puerto Rico. En 1926, la dirección de su partido le encarga realizar un recorrido o gira política por Hispanoamérica. En mayo de 1930 renuncia Antonio Ayuso Valdivieso la presidencia del partido y se elige entonces a Albizu Campos para ocupar el cargo. En el campo estrictamente político predica tácticas y estrategias, dentro de su ideal de Independencia, que resultan muy radicales para la época. Por ello sufre diez años de prisión en Atlanta (Estados Unidos) y dos en Puerto Rico, los cuales, sumados a los últimos once cuando fue prisionero de las autoridades locales, dan un total de veinticuatro años de su vida en prisión. Estando preso en la Penitenciaría Insular, tuvo una trombosis cerebral que le privó de casi totalmente el habla y paralizó la mitad derecha de su cuerpo. Al día siguiente se le trasladó al Hospital Presbiteriano de San Juan donde recibió tratamiento médico por años, pero siempre estrechamente vigilado en su condición de prisionero. En noviembre de 1964, agravó su condición debido a una afección renal (cálculos o piedras en los riñones) y se le concedió el indulto, sólo para morir pocos meses después, a los 75 años, el 21 de abril de 1965.

(Datos tomados de la revista NOSOTROS, Año 1, # 2, 1965, p. 2)

130. Dentro de su partido, son muy pocos los que pueden equipararse con Luis Mu-
Marín. Los hombres de más valer, o han desertado de las filas del partido,
como hizo Vicente Géigel Polanco mencionado en la Nota # 118a, o han muer-
to. Los demás viven a la sombra del líder, cuya muerte no hay duda que pro-
vocará la desbandada del partido.
131. Marqués, René
Op. Cit., A. II, C. 2, p. 393
132. Ibid, Op. Cit., A. II, C. 2, pp. 393-394
133. Ibid, Op. Cit., A. II, C. 2, p. 395
134. Ibid, Op. Cit., A. II, C. 1, p. 382
135. Ibid, Op. Cit., A. II, C. 1, pp. 383-384
136. El ataque a la Fortaleza, hecho histórico ocurrido en 1950, trajo como mo-
tivo que se levantara una valla de hierro frente al palacio, donde se man-
tiene una guardia de centinelas policiaes.
137. Marqués, René
Op. Cit., A. II, C. 1, p. 384
138. Ibid, Op. Cit., A. II, C. 1, p. 385
139. Ibid, Op. Cit., A. I, C. 1, p. 337
140. Ibid, Op. Cit., A. II, C. 2, pp. 414-415
141. Ibid, Op. Cit., A. II, C. 2, p. 415
142. Solárzano, Carlos
Op. Cit., p. 159
143. Arrivi, Francisco
EVOLUCION DEL AUTOR DRAMATICO PUERTORRIQUEÑO A PARTIR DE 1938 en
EL AUTOR DRAMATICO, p. 149
144. Guerrero Zamora, Juan
Op. Cit., p. 598
145. Marqués, René
Op. Cit., A. II, C. 2, p. 417
146. Ibid, Op. Cit., A. I, C. 1, p. 315

- 146a. dolly-in - la cámara se acerca al personaje o al grupo y destaca algún actor. En este caso, destaca detalles del ambiente.
- dolly-back - La cámara se aleja del personaje centro de la acción y "enquadra" al grupo que lo rodea. Aquí, específicamente del detalle escénico, la luz deja ver a un personaje determinado.
- fade-in - (Disolvencia.) La segunda toma aparece en la pantalla bajo la primera, volviéndose cada vez más clara a medida que la otra desaparece. Se utiliza para conectar las escenas en el cine. Aquí por el escenario simultáneo, la iluminación puede dar y tener el mismo sentido.
- Esto puede apreciarse en casi toda la obra, especialmente al comienzo; y en el Acto I, Cuadro 1, pp. 311-316 y al final del Acto II, Cuadro 2, pp. 402-417.
147. Marqués, René
Op. Cit., A. II, C. 2, pp. 395-402
148. Ibid, Op. Cit., A. II, C. 2, pp. 412-416
149. Ibid, Op. Cit., A. I, C. 1, p. 313 y A. II, C. 2, p. 416
150. coquí - Nombre que se le da a la rana que se cree autóctona de Puerto Rico. Muy pequeña y de agradable aspecto, emite un sonido rítmico y musical, el cual su nombre imita onomatopéyicamente. Como no es abundante, el canto del coquí contrasta notablemente con el monótono croar de los sapos, que no pueden ahogar su nota fresca y "oristalina". Se supone, cosa que no puedo asegurar, que el horrible sapo "conoho" como se le llama popularmente, a la rana común en Puerto Rico, es un sapo importado que casi ha exterminado al coquí.
151. Marqués, René
Op. Cit., A. I, C. 1, p. 312
152. Véase la Primera Parte: Época y situación geográfica, p.
- 152a. A excepción del Teatro Bufo, que sí satiriza situaciones políticas y sociales, festivamente. Véase Primera Parte: El quehacer teatral en Puerto Rico p.
- 152b. Marqués, René
PESIMISMO LITERARIO Y OPTIMISMO POLÍTICO: SU COEXISTENCIA EN EL PUERTO ACTUAL, p. 59.
153. Ibid, EL NIÑO EN EL ÁRBOL en
EN UNA CIUDAD LLAMADA SAN JUAN, pp. 63-67
154. Ibid, Op. Cit., p. 63
155. Ibid, Op. Cit., p. 63
- 155a. quenepo - masculino de la quenepa, fruta tropical equivalente a la "guaya" del Sur-Este de México.
- 155b. Marqués, René
Op. Cit., p. 64
- 155c. Ibid, Op. Cit., p. 63
156. Ibid, Op. Cit., p. 63
157. Ibid, Op. Cit., p. 64
158. Ibid, Op. Cit., p. 65
159. Ibid, Op. Cit., p. 64
160. Ibid, Op. Cit., p. 64

161. Ibid, Op. Cit., p. 64
162. Ibid, Op. Cit., p. 64
163. Ibid, Op. Cit., p. 67
164. Ibid, Op. Cit., p. 67
165. Ibid, Op. Cit., p. 67
- 165a. Ibid, Op. Cit., p. 65
- 165b. Ibid, UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA, A. II, pp. 94-95
- 165c. Ibid, LA SALA, p. 124
- 165d. Ibid, Op. Cit., p. 117
- 165e. Ibid, Op. Cit., p. 126
- 165f. Ibid, Op. Cit., p. 120
- 165g. Ibid, Op. Cit., p. 118
- 165h. Ibid, Op. Cit., p. 119
- 165i. Ibid, Op. Cit., pp. 121-122
- 165j. Eliot, T. S.
THE HOLLOW MEN
"Entre la concepción
y la creación;
y la respuesta
cae la Sombra:
La vida es muy larga."
- Quando el cuento LA SALA se publica en la Revista ASCAMATE # 1, 1959, pp. 7-13, lleva este epigrafe. Luego cuando el autor lo incluye en su libro de cuentos EN UNA CIUDAD LLAMADA SAN JUAN (1960), lo elimina.
166. Arrivi, Francisco
Op. Cit., pp. 117-152
167. Véase Nota # 45 de esta Segunda Parte.
- 167a. Publicada junto a LOS SOLES TRUNCOS y LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO.
- 167b. TEATRO PUERTORRIQUEÑO, pp. 19-127
- 167c. Marqués, René
CURRICULUM VITAE, Addendum p. 23
168. Ibid, LA FORMACION INICIAL DEL ESCRITOR (Memorias mínimas), pp. 16-17
169. Fernández de Lewis, Piri
TEMAS DEL TEATRO PUERTORRIQUEÑO DE HOY en
EL AUTOR DRAMATICO, p. 165
170. Marqués, René
UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA, A. I, p. 22
- 170a. Ibid, Op. Cit., p. 58
171. Solórzano, Carlos
Curso: SEMINARIO DE TEATRO HISPANOAMERICANO
Conferencia del 7 de junio de 1967
- 171a. Marqués, René
LOS SOLES TRUNCOS, A. I, p. 408
172. Ibid, UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA, A. I, pp. 24-25
- baquiné - cántico campesino puertorriqueño por la muerte de un niño.

- 172a. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 26
173. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 40-50
174. Ibid, LOS SOLES TRUNCOS, A. I, pp. 429-437
 Véase la Tercera Parte: Planeamiento del Montaje (La obra dramática: Los soles truncos), p.
- 174a. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 415-423
 Véase la Tercera Parte: Planeamiento del montaje (La obra dramática: Los soles truncos), p.
- 174b. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 448-449
 Véase la Tercera Parte: Planeamiento del Montaje (La obra dramática: Los soles truncos), p.
175. Ibid, UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA, A. II, p. 50
176. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 71
177. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 80-81
178. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 81-82
 Es raro que muchos de los nacionalistas puertorriqueños vayan a Estados Unidos y no a otros países. Extraño que el país que supuestamente los tiraniza, en su suelo natal, les brinde apoyo fuera de éste. Otro factor raro más, en el estudio de la psicología puertorriqueña.
179. Ibid, Op. Cit. A. I, p. 40
180. turuleto - canción de cuna típica de Puerto Rico.
- 180a. Marqués, René
 Op. Cit., A. I, p. 49
181. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 48
182. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 88
183. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 39-40
184. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 77-78
185. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 90-91
186. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 94-95
187. Ibid, Op. Cit., A. III, pp. 121-122
188. Ibid, Op. Cit. A. III, p. 126
189. Ibid, Op. Cit., A. III, p. 127
- 189a. El autor utiliza esta palabra que fue usada como en una especie de "slogan" por el gobierno local y que influyó mucho en el ambiente de esa época.
- 189b. Marqués, René
 Op. Cit., A. II, pp. 66-67
190. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 33
191. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 65
192. "blue baby" - "Factor Rhesus, aglutinógeno encontrado primero en monos del género Rhesus, pero que existe normalmente en muchas personas y puede causar reacciones y anemias hemolíticas, especialmente en el embarazo y después de transfusiones múltiples."
 (DICCIONARIO HISPANICO UNIVERSAL, Tomo II, p. 1207)
- Si no ocurre el aborto, el "niño azul" es el resultado del embarazo. Para salvarle la vida, se le tiene que cambiar, al nacer, toda la sangre por otra.

193. conjugación - "Biol. = fusión en uno de los núcleos de las células reproductoras de los seres vivos."
(DICCIONARIO HISPANICO UNIVERSAL, Tomo II, p. 372)
194. Guerrero Zamora, Juan
Op. Cit., p. 59;
195. Solórzano, Carlos
Ibid, Op. Cit., pp. 159-160
196. Marqués, René
CURRICULUM VITAE, pp. 9 y 17
197. Hernández, Luisa Josefina
SEMINARIO DE TEORIA Y COMPOSICION DRAMATICA
Conferencia del 14 de marzo de 1967

Comedia

Hay tres clases de comedia: la clásica universal, la comedia-juego y la comedia de final feliz. La comedia clásica aparece cuando el espíritu crítico de la farsa toma el camino moral. Es el momento en que toma un vicio universal y lo expone y critica. Es un género realista como la tragedia y la pieza, pero con movimiento diferente. Exagera la realidad sin salirse de ésta. Por lo tanto es barroca y produce rima.

La trayectoria del personaje es un vicio. No puede detenerlo y va a su castigo por medio del ridículo al ser descubierto: vicio-castigo-reforma. Su vicio funciona compulsivamente. Según Lessing, este personaje no tiene dolor de climax trágico, sino un dolor en el ridículo. Queda mal parado. Deja una idea moral que implica su reforma. La Maestra Hernández cree que su dolor es de otro tipo: el ridículo por exposición pública. El castigo está en el público. Este personaje cómico sólo puede ejercitar ese defecto en una sociedad que lo permita. Por lo tanto la comedia tiene crítica moral y social muy fuertes como en las obras de Moliere y en EL INSPECTOR de Gogol, WOLFONE de Ben Jonson, etc. Hay un intercambio entre el vicio de los personajes cómicos y la sociedad, que está caracterizada.

En el Teatro Español (Siglo de Oro), a partir de Lope y un poco de Tirso, la comedia tomó el camino de la comedia-juego-espectáculo, con excepción de Alarcón. Los equívocos se traslucen en un valor visual y espectacular. Rigen tres valores: Dios, honor y Amor. Entonces ya no es realista, pues sus valores son ficticios. Los valores de esa época hoy no nos llegan por los valores históricos y sí por los estéticos de arte, porque son los que se prestan al espectáculo. Nace entonces la comedia-juego que evoluciona luego a comedia de final feliz.

Y ya en la comedia de final feliz (moderna) no son tanto el juego o el vicio, sino las peculiaridades del carácter de los personajes. Como en LA VERDAD SOSPECHOSA de Alarcón. Se sustituye el vicio por la peculiaridad. Los defectos no llegan a ser un vicio. En FIGUALLON de Shaw que es una comedia clásica, se exagera el vicio del personaje: el perfeccionismo. Al cambiarse a comedia musical, MY FAIR LADY (Mi bella dama), pasa a ser comedia de final feliz.

El sentido moral no es igual en las comedias de final feliz. Por ejemplo: OH, SOLEDAD de O'Neill. Aquí no hay un vicio sino una peculiaridad que es la adolescencia que funciona como error-castigo-reforma y tiene final feliz. Se ha evolucionado del vicio a una peculiaridad.

La comedia de final feliz es más libre que la clásica. La comedia-

juego, muestra un espectáculo estético en que los episodios crecen y decrecen. Es la más libre y realista de las tres clases de comedia. Bella invención estética. Se puede confundir con la farsa; para evitar esto véase si tiene finalidad estética.

198. Marqués, René
LA CASA SIN RELOJ, p. 7
199. Ibid, JUAN SIN SESO
Película de la División de Educación de la Comunidad de 16 minutos, en blanco y negro. Semi-documental cómico en el cual se satiriza la influencia negativa de la propaganda comercial y de otra índole en la mente del ciudadano promedio. (Véase Nota # 5 p.295.)
200. Ibid, LA CASA SIN RELOJ, p. 7.
201. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 14
202. Ibid, LOS SOLFS TRUNCOS, A. II, p. 450
203. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 15-16
204. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 48
205. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 51-56
206. Unamuno, Miguel de
EL OTRO, - A. III, p. 128
- 206a. Ibid, Op. Cit., A. III, p. 129
- 206b. Camus, Albert
ESTADO DE SITIO, Parte II, p. 160
- 206c. Ibid, CALIGULA, A. IV, E. 12, p. 113
- 206d. Ibid, Op. Cit., A. IV, E. 13, p. 113
- 206e. Marqués, René
AUTOBIOGRAFIA en
CUENTOS PUERTORRIQUEÑOS DE HOY, p. 105
- 206f. Ibid, PESIMISMO LITERARIO Y OPTIMISMO POLITICO: SU COEXISTENCIA
EN EL PUERTO RICO ACTUAL, pp. 48-49
- 206g. Ibid, Op. Cit., p. 49
207. Ibid, LA CASA SIN RELOJ, A. II, pp. 73-75
208. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 78-79
209. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 92
210. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 93-94
211. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 94
212. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 103
213. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 104-105
214. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 105-106
215. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 110
216. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 114
217. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 118
218. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 119
- 218a. Ibid, LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO, A. II, C. 2, pp. 401-402
219. Ibid, LA CASA SIN RELOJ, A. II, p. 120
220. Guerrero Zamora, Juan
Op. Cit., p. 598

221. Véase Nota # 83,

Hernández, Luisa Josefina
SEMINARIO DE TEORIA Y COMPOSICION DRAMATICA
Conferencias del 31 de agosto de 1967 y del
5 de septiembre de 1967

obra didáctica

Las primeras obras didácticas son de Eurípides: ANDROMACA, LAS TROYANAS, y FILOCTETES de Sófocles. Tenían una concepción lógica que se organizaba por silogismos y funcionaban por éstos. Tienen anécdota melodramática con antagonismo sin profundizar en los caracteres. Siempre se refieren a una comunidad muy determinada y a una consecuencia concreta (conduca, economía, etc.).

El coro didáctico se convirtió en auto sacramental, que es la obra didáctica en serio. Con los romanos desaparece porque lo que les gusta es el espectáculo. A partir de la Edad Media, evoluciona hasta borrarse en el S. XVII con la diversión, hasta Bertholt Brecht. Al pasar de un género a otro, se estabilizaron las contraposiciones.

Convierte la realidad en un silogismo y como su tono es informativo, el planteamiento es incógnito, de concepción lógica y simbólica. Eso hace que los personajes sean simbólicos y que funcionen como elementos de un juego lógico al que están sujetos. De aquí que este tipo de teatro tenga una anécdota melodramática, dentro de su temática. Se trata de dar un juicio por medio del convencimiento que debe llevar a una acción por medio de una transformación exterior (intelectual). (Lo didáctico en Eurípides es posterior y no conduce a la acción como el sufrimiento de ANDROMACA.) Su concepción es lógica y puede fallar artísticamente. Su equilibrio depende de la ornamentación y ésta incluye música, canto, baile, etc. También la escenografía es fundamental. En esa forma se sustituye la realidad por completo.

Es un teatro comprometido. Si no hay satisfacción estética el mensaje no se recibe y no hay objetivo social. Debe despertar un tipo de conciencia moral (colectiva), pero no personal. Y ya que siempre está escrita para un público determinado, los personajes no deben tener vida emotiva, porque son elementos de una demostración. Los sentimientos son estéticos, de gran altura, pero no cárticos. Sólo se trata de convencer intelectualmente. Las circunstancias del autor pueden limitar la universalidad.

Cuando Brecht hace la división entre lo EPICO y lo DRAMATICO, parte de una base oscura. Al referirse a lo épico, se refiere a lo didáctico y en cuanto a lo dramático es alusivo a lo aristotélico. Como no era teórico y sí genial director, se equivocaba continuamente. De ahí su incongruencia teórica. Entre sus obras, LA OPERA DE TRES CENTAVOS, MAHOGANI, GALILEO, etc., se sale sin catarsis. Se intelectualiza ante lo estético. Son obras didácticas. Sin embargo, en MADRE CORAJE, MISERIAS DEL TERCER REICH, etc. le salieron aristotélicas, pero con sentido social. Hay identificación.

222. Marqués, René
CARNAVAL AFUERA, CARNAVAL ADENTRO, p. 1

222a. Ibid, CURRICULUM VITAE, pp. 5 y 8

223. Ibid, CARNAVAL AFUERA, CARNAVAL ADENTRO, A. I, p. 15

Aunque luego en la p. 16 en la anotación, se hable sólo de ballet. Esto puede ser una errata de la impresión mimeográfica.

224. Solórzano, Carlos
EL TEATRO LATINOAMERICANO EN EL SIGLO XX, pp. 160-161

225. Loiza Aldea - región al Norte de Puerto Rico, poblada mayormente por negros cuya homogeneidad poblacional y los factores de agricultura y ambiente han creado una característica especial en sus costumbres y actitudes.

Babín, María Teresa
Op. Cit., pp. 206-207

"El Apóstol Santiago, venerado con gran entusiasmo en Loiza, poblado del norte de la Isla, cuyo patrón realmente es San Patricio, recibe en esta aldea un homenaje esplendoroso todos los años. Ricardo Alegría ha hecho un estudio minucioso de la fiesta de Santiago en Loiza. Esta se inicia el 25 de julio y dura hasta el 27, dedicándose cada uno de los tres días a las imágenes del Apóstol llamadas respectivamente el Santiago de los hombres, el de las mujeres y el de los muchachos o Santiaguito, que tiene fama de ser el más milagroso. Cada imagen cuenta con sus prosélitos. La población se divide entre los Santiagos respectivos, nombrándose anualmente una mantenedora para cada uno, responsable de guardar la imagen y hacer los preparativos para la fiesta. Desde el punto de vista artístico lo de más valor son las máscaras disfrazadas de caballero, vejigantes, viejos y locas, los cuatro tipos que aparecen en el desfile popular.

Los caballeros imitan la vestimenta del Santo: chaqueta y pantalón de telas brillantes, rojas, amarillas y verdes. La careta es de alambre y sobre ella se trazan las facciones del caballero español. Estas máscaras representan la lucha del bien contra el mal y del cristianismo contra el paganismo. El sombrero está adornado con pequeños espejos, cascabeles, cintas, flores de papel y pajaritos. El caballero monta a caballo representando al propio Santiago guerrero, patrón de España. Los vejigantes se disfrazan con un mameluco de mangas amplias, también de telas brillantes. La careta es grotesca, con cuernos, dibujos atrevidos, exagerando las facciones, y formas caprichosas para representar el mal, el diablo, los moros... En la confección de estas caretas la gente de Loiza manifiesta su sentido personal del arte decorativo, sobre todo en las caretas de coco hechas por los pescadores de Mediaría, en las cuales sobresalen los colores rojo, negro, gris y azul. También se fabrican caretas de cartón, de higuera y de lata. Un bolso lleno de aire, atado al extremo de una vara para golpear a transcurso en son de fiesta, le da el nombre a estas máscaras. Estos 'Vejigantes' o 'Bejigantes' son los antiguos 'Diablillos' o 'Diablitos' europeos.

Los viejos son las máscaras pobres vestidas con ropas raídas y caretas de cartón hechas de cajas de zapatos. Llevan instrumentos típicos—güiro, guitarras, maracas—, y forman pintorescos conjuntos musicales para animar la fiesta. Podrían llamarse los juglares de Santiago. Los locas son hombres disfrazados de mujer con vestidos chillones y la careta pintada de negro. Van muy adornadas y desfilan seguidas por chiquillos y mayores con gran algazara."

- 225a. Solórzano, Carlos
Curso: TEATRO HISPANOAMERICANO
Conferencia del 26 de septiembre de 1966
- 225b. *Ibid.*, Op. Cit., Conferencia del 3 octubre de 1966
226. Marqués, René
Op. Cit., A. II, p. 31
227. *Ibid.*, Op. Cit., A. II, p. 31
228. *Ibid.*, Op. Cit., A. I, p. 8
229. *Ibid.*, Op. Cit., A. II, p. 50
230. *Ibid.*, Op. Cit., A. II, pp. 50-51

231. *Ibid*, Op. Cit. A. I, pp. 14-15
232. burundanga - adjetivo que el poeta puertorriqueño Luis Palés Matos (1898-1959) utiliza para denominar a Puerto Rico en su poema CANCION FLETIVA PARA SER LLOPADA:
 Cuba—ñáñigo y bachata—
 Haití—vodú y calabaza—
 Puerto Rico—burundanga.—"
- (Del libro TUN TUN DE PASA Y GRIFERIA (1937) de Luis Palés Matos y citado por Cesáreo Rosa-Nieves en NOTAS PARA LA POESIA PUERTORRIQUEÑA - Poesía y emoción en el tema negro en ASOMANTE #1, 1949, p. 85)
- El americanismo "burundanga" implica trasto, cosa despreciable, fruslería, bagatela. (DICCIONARIO HISPANICO UNIVERSAL, Tomo I, p. 1452) Pero en Palés Matos, tiene la connotación de una mezo-lanza, de algo confuso, etc.
233. Marqués, René
 Op. Cit., A. I, pp. 15-16
234. *Ibid*, Op. Cit., A. I, p. 16
235. *Ibid*, Op. Cit., A. I, p. 19
236. *Ibid*, Op. Cit., A. II, pp. 44-45
237. *Ibid*, Op. Cit., A. II, p. 45
guaní tafno de oro - disco de oro, símbolo jerárquico de un cacique, en el Puerto Rico indígena.
238. Marqués, René
 Op. Cit., A. II, p. 46
239. *Ibid*, Op. Cit., A. I, p. 21
240. *Ibid*, Op. Cit., A. I, p. 21
241. *Ibid*, Op. Cit., A. I, p. 28
242. *Ibid*, Op. Cit., A. II, p. 32
243. *Ibid*, Op. Cit., A. II, p. 33
244. *Ibid*, Op. Cit., A. II, p. 34
245. *Ibid*, Op. Cit., A. II, p. 34-35
246. Camus, Albert
 LOS JUSTOS, A. II, p. 210
247. Marqués, René
 Op. Cit., A. II, p. 47
248. *Ibid*, Op. Cit., A. II, p. 48
249. *Ibid*, Op. Cit., A. II, p. 49
250. *Ibid*, Op. Cit., A. III, pp. 59-60
251. *Ibid*, Op. Cit., A. III, p. 67
252. *Ibid*, Op. Cit., A. III, p. 70
253. *Ibid*, Op. Cit., A. III, p. 71
254. *Ibid*, Op. Cit., A. III, p. 71
255. *Ibid*, Op. Cit., A. III, pp. 73-74
256. *Ibid*, Op. Cit., A. III, p. 75

257. Ibid, Op. Cit., A. III, pp. 75-76
258. Ibid, Op. Cit., A. III, p. 78
259. Ibid, Op. Cit., A. III, pp. 78-79
260. Ibid, Op. Cit., A. III, p. 80
261. ay-le-lo-ley - lamento musical y coral que casi siempre acompaña la décima puertorriqueña. (Véase Nota # 95 en la Primera Parte.) Jurito con la popular frase "ay bendito" ha venido a ser rasgo característico del pueblo puertorriqueño.
262. Marqués, René
Op. Cit., A. III, p. 82
263. Ibid, Op. Cit., A. III, p. 83
264. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 1
265. Ibid, Op. Cit., A. III, pp. 83-84
266. Ibid, Op. Cit., A. III, p. 84
267. Ibid, Op. Cit., A. III, p. 84
268. Ibid, Op. Cit., A. III, p. 85
269. Ibid, Op. Cit., A. III, pp. 86-87
270. Arrivi, Francisco
CUATRO MUNDOS TEATRALES PARA REGIDORES DE ESCENA en
Sabatino, revista semanal del periódico El Imparcial,
15 de abril de 1967, pp. 9 y 19

Para el Décimo Festival de Teatro Puertorriqueño, Piri Fernández de Lewis dirigió LA GUARTERONA de Alejandro Tapia, escrita hace 100 años. Ella le dio a su puesta en escena, el término de TEATRO TOTAL. Aunque no vi la escenificación, por estar en México, creo que el término se adapta, sin embargo y salvando las distancias desde luego, al concepto del nuevo teatro de Antonin Artaud. Y en el artículo de Arrivi, ella lo define como:

"El Teatro Total es la recreación de la obra sobre una base de entera libertad la cual permite la inclusión de nuevos personajes, la ampliación de las referencias históricas tanto en el texto como en el ambiente escenográfico, la adición de factores escénicos como la declamación, el canto, la representación, el desfile, la incorporación de la platea al suceso dramático y el drama al 'escenario' de los espectadores, la representación dentro de la representación, en fin, la aplicación plena de las facultades del regidor de escena a la posibilidad de la obra según la naturaleza teatral."

Artaud, Antonin
EL TEATRO Y SU DOBLE

En su primer manifiesto sobre el "Teatro de la Crueldad", Antonin Artaud habla sobre un lenguaje auditivo y visual en que la correspondencia de símbolos, busque la metafísica de la palabra y el gesto. Volver a la etimología de la palabra y captar así su sentido abstracto. En ese teatro pues, se hará un replanteo del mundo objetivo-descriptivo-externo y del mundo interno (metafísico) en que la palabra y el sueño imperen. Las mil expresiones del rostro serán reproducidas en forma de máscaras y se aprovechará la acción de la luz sobre el espíritu. La acción dramática ha de desenvolverse vertical, horizontal y entre el público y éste será móvil para presenciar el espectáculo a su alrededor. (pp. 98-102)

Recurre además, a algo del procedimiento de la Comedia del Arte, en su intento de volver el teatro a su estado natural y mágico que aun conserva el teatro oriental, frente a "un mundo que oae". (p. 32)

Quiere apelar a los sentidos antes que al espíritu. Busca la poesía del espacio y no la del lenguaje, por eso las entonaciones de la palabra deben ser independientes de su sentido corriente subterráneo con impresiones de correspondencias, de analogías. Por eso la pantomima será directa, con gestos representando ideas, actitudes del espíritu, aspectos de la naturaleza. Rompe con el teatro que subordina la puesta en escena (lo teatral) al texto. Ataca al Teatro Psicológico occidental (para él decadente), y en su lugar pide un teatro plástico y físico. (p. 74) (Sobre esto oree que puede ser un extremo, pues ambas cosas pueden conjugarse como ocurre con algunas obras del Teatro del Absurdo, posteriores al libro de Artaud.)

Es llevar la libertad mágica del sueño a proyectarse dentro de la escena, lo que equivale a dar salida a la crueldad y al temor. En fin, es un espectáculo giratorio que comunique la sala y la escena en un solo mundo en forma estereofónica, visual. (pp. 88-89)

271. Marqués, René
Op. Cit., A. III, p. 87
272. Ibid, CURRICULUM VITAE, p. 21
273. Guerrero Zamora, Juan
Op. Cit., p. 598, nota al oaloe
274. Marqués, René
EL APARTAMIENTO, p. 247
275. Hernández, Luisa Josefina
SEMINARIO DE TEORIA Y COMPOSICION DRAMATICA
Conferencia del 14 de febrero de 1967

Pieza

Es un género clásico, pero realista. Nace después de la "pieza bien hecha". Se le ha llamado también tragedia moderna por la escuela norteamericana. Pero no se ha fijado muy bien el término. Es el único género que tiene concepción formal y material psicológico que se debe acondicionar según la resurrección del teatro Aristotélico en el S. XVIII. Ya se encuentra en autores del S. XIX y principios del XX como en Chejov. Este último desarrolló en sus obras una situación psicológica en un momento dado en un corto tiempo, y no toda una historia.

La pieza da un equivalente de la realidad con personajes comunes en situaciones corrientes con una mezcla de cualidades y defectos no en la misma proporción. Toman conciencia sin resultados exteriores; no cambian. La trayectoria es igual. Somos nosotros quienes aprendemos, quienes tomamos conciencia. Hay identificación, por ende puede resultar catártico, pero no es regla absoluta. Provoca sensación de aceptación. Mensajes morales de doble filo. El cambio dependerá exclusivamente de las experiencias personales. El elemento circunstancia de la tragedia desaparece casi en su totalidad.

Todo se relaciona con la interioridad de los personajes, por lo tanto no es anecdótica. Su movimiento iba antes desde la presentación de los personajes y sus problemas hasta el orecimiento de éste hasta la solución. En la pieza moderna, al final en lugar de dar una solución hay una aceptación. No es un problema concreto, sino problema de cada persona en particular. Son problemas vitales sin solución. El resultado es estático: la unidad de la acción depende de la forma. El sufrimiento es el resultado de la aceptación y el conocimiento. Pero hay dos variantes: o el personaje principal toma conciencia y queda igual, o no la toma y queda también igual.

276. Marqués, René
Op. Cit., p. 247, nota al calce
277. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 253
278. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 254
279. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 275-277
280. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 284
281. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 285
282. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 289
283. Ionesco, Eugene
AMADEO O COMO SALIR DEL PASO, A. II, pp. 244-250
Los socios son verdaderas retrospectivas que ayudan a aclarar el pasado de los protagonistas, pero en ningún momento se materializan para estos.
284. Marqués, René
Op. Cit., A. I, pp. 297-298
285. Ibid, Op. Cit., A. I., p. 318
286. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 324-327
287. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 374
288. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 375-377
289. Esslin, Martin
EL TEATRO DEL ABSURDO, p. 29
Esperando a Godot apareció en forma de libro en 1952 y fue estrenada el 5 de enero de 1953 en el Théâtre de Babylone en el Boulevard Raspai.
290. Hernández, Luisa Josefina
SEMINARIO DE TEORIA Y COMPOSICION DRAMATICA
Conferencia del 12 de febrero de 1968
291. Esslin, Martin
Op. Cit., p. 118
Las sillas estrenada el 22 de abril de 1952 en el Théâtre Jancry.
292. Ibid, Op. Cit., p. 128
Amadeo o como salir del paso, escrita en Cerisy-la-Salle, agosto de 1953 y estrenada el 14 de abril de 1954 en el Théâtre de Babylone.
293. Hernández, Luisa Josefina
SEMINARIO DE TEORIA Y COMPOSICION DRAMATICA
Conferencias del 22 de febrero de 1968 y 29 de septiembre de 1968
294. Ortega, Julio
LA CAMPANA (copia mimeografiada)
295. Solórzano, Carlos
Curso: SEMINARIO DE TEATRO HISPANOAMERICANO
Conferencia del 7 de junio de 1967
296. Mrozek, Slawomir
STREAPTEASE (copia mimeografiada)
Este cuentista polaco empezó a destacarse como dramaturgo a partir de 1959 con LA POLICIA, EL MARTIRIO DE PEDRO O'HEY, esta obra y otras. (TEXTOS DEL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO, p.140)
297. Pinter, Harold
EL MONTAPLATOS, pp. 115-147

- Escrita en 1957 y estrenada en Hastead Theatre Club de Londres en 1960. (Martin Esslin, EL TEATRO DEL ABSURDO, p. 216)
298. Esslin, Martin
Op. Cit., pp. 199-200
CHUMA, estrenada en Barcelona el 5 de julio de 1957 en Premi Joan Santamaria, 1957. (Barcelona: Editorial Nereida, 1958) (Nota al calce)
299. Ibid, Op. Cit., pp. 200-202
HOMES I No, estrenada en Barcelona el 19 de diciembre de 1958. Publicada en Quaderns de Teatre A. D. B., # 2, Barcelona, 1960. (Nota al calce)
300. Solórzano, Carlos
Curso: TEATRO HISPANOAMERICANO
Conferencia del 24 de noviembre de 1966
301. Arrivi, Francisco
PROLOGO - SEPTIMO FESTIVAL DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO (1964) en TEATRO PUERTORRIQUEÑO, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1965, p. 31
302. Ibid, COCTEL DE DON NADIE

Presentada en el Séptimo Festival de Teatro Puertorriqueño en 1964
303. Ibid, PROLOGO - SEPTIMO FESTIVAL DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO (1964) en TEATRO PUERTORRIQUEÑO, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1965, p. 19
304. Véase Nota # 15.
305. Arrivi, Francisco
OCTAVO FESTIVAL DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO en ARETTO MAYOR, p. 189
306. Marqués, René
MARIANA O EL ALBA, A. III, C. 2, p. 104
307. Ibid, Op. Cit., A. II, C. 2, p. 68
308. mojaro - nombre con el que se conoce al buho, comúnmente en Puerto Rico.
309. Marqués, René
Op. Cit., A. I, C. 1, pp. 5-6
310. Ibid, Op. Cit., A. I, C. 2, pp. 42-54
311. Ibid, Op. Cit., A. II, C. 2 y 3, pp. 68-83
312. Ibid, Op. Cit., A. I, C. 1, pp. 15-17
313. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 15-17
314. Ibid, Op. Cit., A. I, C. 1, p. 11
315. Ibid, Op. Cit., A. I, C. 1, p. 11
316. Ibid, Op. Cit., A. I, C. 1, p. 21-22
317. Ibid, Op. Cit., A. I, C. 1, p. 22
318. Ibid, Op. Cit., A. II, C. 1, p. 56
319. Ibid, PALM SUNDAY, A. II, pp. 26-27
320. Ibid, MARIANA O EL ALBA, A. II, C. 3, p. 77
321. Ibid, Op. Cit., A. II, C. 3, p. 77
322. Ibid, Op. Cit., A. II, C. 3, p. 79
323. Ibid, Op. Cit., A. II, C. 3, p. 82

324. *Ibid*, Op. Cit., A. II, C. 4, p. 85
325. *Ibid*, Op. Cit., A. II, C 5, p. 98
326. *Ibid*, Op. Cit., A. III, C. 1, p. 108
327. *Ibid*, Op. Cit., A. III, C. 1, p. 108
328. *Ibid*, Op. Cit., A. III, C. 3, p. 113
329. Espinosa de Maizone, Victoria
FESTIVAL DE TEATRO: OBRA DE MARQUES RECONSTRUYE HISTORICO "CRITO DE LARES, en el periódico El Mundo, Suplemento Sabatino, 22 de mayo de 1965
330. Marqués, René
Carta personal a Victoria Espinosa, 17 de mayo de 1968
331. Lacomba, José M.
Carta personal a Victoria Espinosa, 5 de mayo de 1968
332. López Soba, Elías
Cablegrama Internacional enviado a Victoria Espinosa, 27 de octubre, 1968
333. Solórzano, Carlos
Curso: SEMINARIO DE TEATRO HISPANOAMERICANO
Conferencia del 1 de mayo de 1967
334. Premio en el Certamen de Ensayo auspiciado por el Ateneo Puertorriqueño en 1958. Publicado en Cuadernos Americanos de México en 1959
335. Parte de este ensayo fue leído en el Sexto Congreso de Psicólogos de Puerto Rico el 26 de agosto de 1961. Se publicó oficialmente en Cuadernos Americanos de México.
336. Escrito para la Comisión de Teatro del Congreso de la Comunidad Cultural Latinoamericana, celebrado en Arica, Chile, en enero-febrero de 1966, bajo los auspicios de la Comisión de Cultura de la Presidencia de Chile, a la cual fuera invitado el autor. Publicado por Cuadernos Americanos de México en 1966.
337. Datos tomados de las notas sobre el autor, que aparecen en CUENTOS PUERTORRIQUEÑOS DE HOY, p. 100.
338. Entre estos se destaca el joven escritor Luis Rafael Sánchez, promesa ya palpable en el cuento y en el teatro puertorriqueño.
- 338a. Marqués, René
CURRICULUM VITAE, p. 8-10
339. Solórzano, Carlos
Curso: SEMINARIO DE TEATRO HISPANOAMERICANO
Conferencias del 3 de mayo de 1967 y 7 de junio de 1967
Curso: TEATRO HISPANOAMERICANO
Conferencias del 10 de octubre de 1966 y 24 de noviembre de 1966
340. *Ibid*, EL TEATRO LATINOAMERICANO EN EL SIGLO XX
Teatro de Tendencias Universales (1920-1940)
"El Teatro Costumbrista había surgido en Hispanoamérica como resultado del mestizaje, la absorción de la población indígena y la influencia de las emigraciones europeas. Como la expresión más directa de un deseo de libertad, llenó una necesidad en los comienzos del siglo, en que la cultura latinoamericana empezaba a perfilarse con rasgos singulares y propios. (pp. 2, 32, 33) Su actitud se apoyaba sobre tipos repetidos y situaciones dramáticas muy semejantes, con un diálogo ocioso y retratista. Con los problemas locales había creado la primera etapa de nuestro teatro." (p. 53)

Con la Primera Pos Guerra y el estallido de la Revolución Rusa, América Latina recibió las nuevas corrientes europeas. La primera de esas corrientes fue la resurrección del teatro clásico, pues después de la crisis, esto parecía ser la única fuerza vital capaz de salvar los hombres de todo el mundo. Otra corriente renovadora fue el despliegue y aceptación del surrealismo con su mundo onírico, de imágenes del subconsciente con una mayor posibilidad de abstracción en que la realidad se sintetiza con elementos mágicos y poéticos, el misterio y el sueño. (pp. 53-54)

—la guerra anónima que había borrado la idea de individualidad hizo que se buscara una nueva afirmación de la subjetividad, ya fuera en conflicto con su destino y sus orígenes, como en la tragedia clásica, o en la explotación hacia dentro de las disociaciones psíquicas— (p. 54) El teatro italiano fue uno de los principales modelos en esta renovación. Sobre todo el del Pirandello, que con acento marcadamente racial trataba de analizar las regiones oscuras de la conciencia y de la subconsciencia. (p. 55) Esta tendencia era "universalista" no sólo porque significaba una comprensión y aceptación de los problemas humanos universales, sino porque incorporaba a la creación teatral el "universo interior del hombre", así como las simples relaciones entre la emoción y la razón de los personajes expuestos en el juego escénico con un diálogo expresado en dos planos de expresión explícita y un contenido revelador y más profundo." (p. 56)

Teatro de Exposición y Crítica de los Problemas Nacionales (1935-1950)

"El acercamiento de nuestros dramaturgos a los problemas y temas generales, después de la rica experiencia costumbrista, parece haberles dotado de un sentido de crítica más agudo y de confrontación objetiva con la realidad inmediata, asistidos por las ideas generales que gobiernan al mundo. La doble posibilidad de analizar la cercana realidad, en función de ideas universales, coincidió con la certeza de que América Latina iba poco a poco integrándose a un orden universal, que hallaba en cada país una forma de expresión diferente, un tono y una serie de resultados también individuales.

Esta particularización (dentro de un criterio que incluía el conocimiento de los problemas del mundo y los de la América Latina), se hizo patente en una época que coincidía con los últimos hallazgos universalistas y que impuso al teatro un sentido sociológico dominante y un deseo de hacer luz en los temas, resoluciones y aspiraciones de cada país." (p. 99)

—estos personajes populares son mostrados con creciente audacia en sus aspiraciones más profundas, sin desochar el drama que surge por la incompatibilidad de los ideales y la falta de cultura política. Algunos hechos de interrelación entre los países americanos determinaron también algunos temas de esta época; las relaciones de América Latina con los Estados Unidos y la asimilación de las ideas sociales del mundo al ámbito propio de cada país. (p. 101)

La divulgación de los postulados del Teatro de Moscú de Stanislavski, que coincidían con los del Teatro del Pueblo de Antoine, vino a dar un nuevo tono, casi científico, a la documentación de los elementos escenográficos y a su adecuado uso dentro del marco histórico, así como la consciente meditación que hacían los actores de su forma de interpretación "concentrada", que les permitía recoger con todos sus pormenores los rasgos psíquicos y físicos de cada pueblo." (p. 102)

Teatro de la Pos Guerra (1945-)

"En términos generales puede decirse que la segunda guerra europea trajo como efecto inmediato para América Latina el de realizar un fenómeno de capital importancia para la vida de nuestros países: Al-

canzar un paralelo con el resto del mundo respecto a los problemas que deben afrontar y resolver y la manera de visualizar los procedimientos adecuados para ello..

Este momento se caracterizó por la aplicación de un sistema inquisitivo que el hombre aplica a sí mismo, lo cual creaba un clima general de angustia al poner en discusión todas las certidumbres sobre las cuales se ha fundamentado la historia del mundo.— (pp.136-137)

Los problemas originados por la inseguridad en que vive el hombre en el siglo XX constituyen los temas de este teatro y los autores hemos tratado de integrar un idioma que, sin perder el contacto con la realidad inmediata, aspira a crear formas poéticas traducidas al lenguaje universal. De ahí que la obra de muchos autores escrita después de la guerra haya sido traducida de inmediato a otros idiomas y haya logrado atraer, por primera vez en la historia de las letras de América Latina, la atención de un buen número de críticos alertas de Europa y de Estados Unidos. (p. 137)

Lo que singulariza en suma al teatro de la pos guerra, es la necesidad de 'decir algo' que va más allá de los hechos y de las personas y que se identifica con un complejo de ideas filosóficas y frecuentemente políticas.— Frecuentemente los autores hemos hecho uso del absurdo, de la lucidez del absurdo que revela mejor que nada la invalidez de ciertas formas de vida de nuestro tiempo. Para ello son aprovechables todos los temas, tanto los históricos como los míticos, que muestran la permanencia de los procesos vitales de la humanidad, así como también las insignificantes anécdotas que descubren intacto el poder de cada minuto, la continuidad de la vida, su discurrir silencioso, amenazado por las formas de destrucción que el hombre mismo ha sido capaz de crear. El desacuerdo entre lo que el hombre es en sí y lo que él mismo ha inventado constituye el tema central de esta creación dramática." (pp. 138-139)

341. *Ibid*, Op. Cit., p. 2

El Teatro de Costumbres (fines del S. XIX y comienzos del S. XX)

"Ante el fenómeno del creciente desarrollo económico, la cultura latinoamericana comienza a perfilarse con rasgos singulares. En cada uno de los países el mestizaje, la absorción de la población indígena o la influencia de las inmigraciones europeas, motivaron en los comienzos de este siglo la formación de una sensibilidad particular y de formas de expresión también diferenciadas.— (p. 2)

El teatro de costumbres surgió de esta manera en América Latina como la expresión más directa de un deseo de libertad. En algunos países esa dimensión alcanzó mayor profundidad que en otros, según lo permitieron las circunstancias políticas de cada uno de ellos. El recurso de la comedia, tan frecuente en estas obras, era refrenado también por la timidez con que los autores se manifestaban al hacer la crítica de las costumbres, no sólo ante los mandatarios sino también ante un público que nunca había visto sobre el escenario sus conflictos más ocultos, encarnados por personajes inmediatos, cuya identificación podía resultar peligrosa, por hiriente." (p. 2)

Véase la Primera Parte: El quehacer Teatral en Puerto Rico, pp. 65-66, 69 y 71. Así también el primer párrafo de Teatro de Tendencias Universalistas y el del Teatro de Exposición y Crítica de los Problemas Nacionales, en esta Segunda Parte, p.

342. *Ibid*; Op. Cit., pp. 157-161

343. Barreda-Tomás, Pedro M.

LO UNIVERSAL, LO NACIONAL Y LO PERSONAL EN EL TEATRO DE RENE MARQUES (1919) en EL TEATRO EN IBEROAMERICA, Memoria del Duodécimo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana— 1965, pp. 135-147

TERCERA PARTE

Los soles truncosI. Historial impresionista de LOS SOLES TRUNCOS: (1958-1968) (1)

En cuanto a la obra LOS SOLES TRUNCOS, cuya escenificación motiva esta tesis, puede decirse que sube a escena por primera vez en 1958 en ocasión de celebrarse el Primer Festival de Teatro Puertorriqueño (para el cual fue escrita expresamente), auspiciado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, bajo mi dirección; con escenografía e iluminación de Luis A. Maisonet, mi esposo. El vestuario fue diseñado por Carlos Marichal y el cartelón por Myrna Casas. Interpretaron los personajes, las actrices de radio y televisión y teatro: Madeline Willemsen, Gilda Galán y Myrna Casas.

Ocasión de efervescencia escénica según refiero en la Primera Parte (Los festivales de teatro puertorriqueño e internacional, p) El hecho de que fuera el Primer Festival de Teatro Puertorriqueño y, aun más, que fuese auspiciado por el Gobierno, (hasta entonces prácticamente indiferente a las expresiones artísticas locales), hacía conscientes a todos los participantes, de la gran responsabilidad de los envueltos directamente en el acontecimiento. De todos dependía que se lograra algo positivo y duradero. Así que para los cuatro directores que participamos en ese festival fue un honor y un reto que los dramaturgos nos escogieran para dirigirles sus obras. Un detalle interesante constituyó el que de los cuatro directores, tres éramos mujeres: Piri Fernández de Lewis, Nilda González y yo. Todas, antiguas discípulas del cuarto director, Leopoldo Santiago Lavandero, fundador y anterior director del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, donde todas habíamos estudiado. Esto nos hacía sentir el peso de la responsabilidad de la labor que debíamos realizar. Y hondo, muy hondo, un gran orgullo por poder participar hombro con hombro en tal evento teatral, junto a Poldín, nuestro guía y maestro.

En relación directa con LOS SOLES TRUNCOS, varios incidentes contribuyeron a que su montaje resultara sumamente interesante. Incidentes que hoy a la distancia y con la pátina del tiempo han adquirido un matiz diferente y lo que les da pasaporte para que puedan ya salir a la luz pública. Pero en el momento mismo de desenvolverse, tuvieron el desazón, la amargura y el dolor que conlleva el parto de la integración artística.

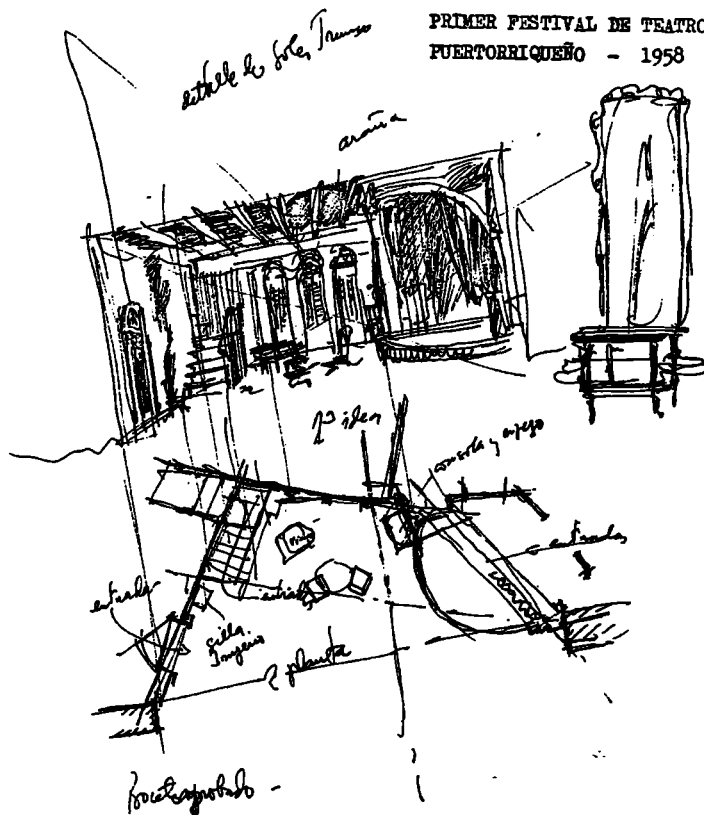
Apenas terminaba yo el montaje de LA CAJA DE JUGUETES, pantomima de Debussy para la Comedieta Universitaria del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, cuando René Marqués me entregó el libreto de LOS SOLES TRUNCOS. Después de un lapso de tiempo, al autor le desconcertó la aparente frialdad con que yo tomé todo lo referente al Festival de Teatro y aun más a su obra. Ignoraba él que como siempre, antes de proceder a dirigir una obra, paso por un período de gestación en el cual se ignora el futuro. En las manos de una está

lograr que se realice el milagro escénico o que se deforme. Por eso mientras bullen las ideas del montaje en gestación, apenas las comparto con alguien. Y René, ante la euforia de los comentarios y planes y posibilidades expresados por los demás componentes del Festival, desesperaba ante mi aparente calma.

Cuando ya por fin escogí el elenco técnico y artístico, el autor no estuvo de acuerdo en que mi esposo, fuera el escenógrafo de su obra. Lo reconocía talento como tal, en escenografías expresionistas como la que me había diseñado para la producción *ASI QUE PASEN CINCO AÑOS* de Federico García Lorca que dirigí en 1954 para el Teatro Universitario del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico. Pero ahora, él temía que mi esposo no pudiera captar la encerrona realista de la vieja y señorial casona del Viejo San Juan. Desocontento al extremo, decidió retirar la obra del Festival. Personas interesadas en que nada enturbiara ese "gran acontecimiento" hicieron presión para que el autor no lo hiciera y éste decidió dejar la obra. Pero como mi esposo decidió entonces retirarse, pedí a Carlos Marichal que diseñara él, la escenografía, ya que él iba a diseñar el vestuario de la obra. Este accedió y hasta llegó a trazar un hermoso croquis que yo acepté y que aún conservo en mi poder. (Véase este croquis en la siguiente página.) Todo parecía solucionado ya, cuando Piri Fernández de Lewis, miembro de la Junta Asesora de Artes Teatrales del Instituto de Cultura Puertorriqueña, sostuvo una larga comunicación telefónica conmigo, para pedirme que tratara de convencer a mi esposo de que no se retirara como escenógrafo. Las razones aducidas: primero, que no convenía dar a la luz pública los tropiezos internos del Festival y segundo, que como Carlos Marichal iba a diseñar la escenografía de otra obra del Festival, precisamente la que ella dirigía, podría parecer como un acaparamiento, máxime siendo él extranjero y habiendo también otros buenos escenógrafos en el País. ¡A toda costa se querían evitar las malas interpretaciones que perjudicaran al Festival! En fin, accedí a intervenir, y después de una larga escena, casi de ruego, logré convencer a mi esposo para que se reintegrara a la producción.

Pero todavía quedaba el problema del factor artístico. René nunca estuvo tampoco de acuerdo con la actriz escogida para el papel de Inés. Sin embargo, aceptó a regañadientes. En mi entusiasmo, yo tenía la esperanza de que al igual que había hecho otras veces en el Departamento de Drama de la Universidad, podría trabajar a la actriz, para que sacara el papel. Olvidaba que no era esto un teatro escuela. Era ahora teatro profesional con un tiempo determinado para el montaje. Bien pronto me di cuenta de ello, coincidiendo con el autor en que la actriz no podía con el papel, a pesar de sus mejores intenciones. Accedí entonces a retirarla del elenco, muy a mi pesar; esto apenas a tres semanas del estreno. A esa hora, el problema era encontrar una sustituta, era caótico. Hasta el autor consideró la idea de que yo interpretase el papel, al verme ensayar una noche.

PRIMER FESTIVAL DE TEATRO
FUERTORRIQUEÑO - 1958



Croquis escenográfico de Carlos Marichal para
LOS SOLES TRUNCOS de René Marqués y el cual no
se utilizó por las razones expuestas en la p. 330

TEATRO TAPIA

Cierre del FESTIVAL DE TEATRO auspiciado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña

¿QUE MISTERIO ENCERRABA LA VIEJA CASA DE LOS SOLES TRUNCOS? ¿QUE SECRETO OCULTABA EL PASADO DE AQUELLAS TRES MUJERES?

Vea

LOS SOLES TRUNCOS

comedia trágica, original de

RENE MARQUES

con

MADLEINE WILLEMSEN GILDA GALAN MYRNA CASAS

DIRECCION: Victoria Espinosa

DECORADO Y LUMINOTECNIA: Luis A. Maisonet

FIGURINES: Carlos Marichal

HOY

Viernes, 6 8:30 P.M.

Sábado, 7 3:30 P.M. y 8:30 P.M.

Domingo, 8 3:30 P.M. (matinée solamente)

Lunetas y sillas de palco (numeradas) \$1.50

Balcón y gradas (sin numerar)75

De venta en taquilla del TEATRO TAPIA — Tel. 3-0288

SEPRE BOLETOS A TIEMPO

Anuncio de prensa para
LOS SOLES TRUNCOS

PRIMER FESTIVAL DE TEATRO Instituto de Cultura Puertorriqueña

ENCUENTRO JUBA DE MANUELA
DIRECCION: MENDEL BABESTEN DIRI
GIDA FOR LEOPOLDO SAN
FARGO LAVANDERO = LA
HACIENDA DE LAS CANTRO
DIRECCION: EMILIO S. BRAVAL
DIRECCION: FERRI FERNANDEZ
DE
IPNIA = LOS VEJIGAN
TES DE FRANCISCO ARRI
VI DIRECCION: NIPI
GONZALEZ = IPS SOLES
TRUNCOS DE RENE MAR
QUES MARGA POR
VICTORIA ESPINOSA
DE MAISONNET = BR
LEETS = SAN JUAN

TEATRO TAPIA

LOS SOLES TRUNCOS JUNIO 5, 6, 7, 8

Portada del Programa para el
PRIMER FESTIVAL DE TEATRO
PUERTORRIQUEÑO - 1958

PRIMER FESTIVAL DE TEATRO EN PUERTO RICO

Con el montaje de LOS SOLES TRUNCOS de René Marques se cierra el Primer Festival de Teatro, bajo los auspicios del Instituto de Cultura Puertorriqueña. La precudieron *Figuras de Arrivi, La Hacienda de los Cuatro Vientos de Belval y Encrucijada de Méndez Ballester.*

Un público ávido de apreciar en escena la producción dramática puertorriqueña, montada con toda seriedad y dignidad profesional, ha invadido noche tras noche la histórica sala del Teatro Tapia, colmando con su entusiasta presencia las más caras esperanzas de los auspiciadores y participantes de este evento cultural.

El Primer Festival de Teatro, como importante expresión cultural de la sociedad puertorriqueña, ha iniciado, obviamente, una tradición en nuestro ambiente. La acogida del público es fallo inapelable para hacer del Festival de Teatro un evento anual. Y todos los que en la brecha de los últimos veinte años han mantenido viva la llama del Teatro entre nosotros, están ya empeñados en no defraudar los deseos y esperanzas del público puertorriqueño. Contra viento y marea, esperando cuanto obediendo surja en su realización, el Festival de Teatro volverá a ofrecerse al público el próximo año con nuevos estrenos de autores puertorriqueños.

La obra expuesta hoy a la consideración del público, LOS SOLES TRUNCOS de René Marques, marca nuevos rumbos en la dramaturgia del autor. Es interesante informar que fué escrita expresamente para este Primer Festival de Teatro. Como es el caso en la mayor parte de la producción dramática de Marques, LOS SOLES TRUNCOS se basa en una realidad directamente observada por el autor. La situación real, sin embargo, ha sido transmutada a planos poéticos en el proceso de creación. Las tres mujeres que en odio y amor y pasión purificadora se consumen, hablan de ilustar, no la realidad observada, sino la egónica lucha del ser y el existir ante el efecto destructor del tiempo. Enfoque y problemática difieren en esta obra del resto de la producción teatral, hasta hoy conocida, de René Marques.

Jueves 5 a las 8:30 P.M.
Viernes 6 a las 8:30 P.M.
Sábado 7—3:30 P.M. 8:30 P.M.
Domingo 8—3:30 P.M. (Matinée solamente).

LOS SOLES TRUNCOS

Comedia trágica en dos actos, original de
RENE MARQUES

REPARTO

(Por orden de intervención)

Infía Gilda Galán
Emilia Madeline Williamson
Hortensia Myrna Casas

LUGAR DE ACCION: Casa muy antigua en la calle del Cristo.

EPOCA: Actual.

Acto I—Primeras horas de una mañana estival
Acto II—El mismo día; primeras horas de la tarde

(Intermedio: 15 minutos)

DIRECCION VICTORIA ESPINOSA
DECORADO Y LUMINOTECNIA LUIS A. MAISONNET
REALIZACION DEL DECORADO MIGUEL BAUZA CASANOVA
FIGURINES CARLOS MARICHAL
REALIZACION DE FIGURINES DELIA ESTHER QUINONES,
CARMEN HADDOCK
AYUDANTE DEL DIRECTOR JAIME ROSADO ALBERIO
EFECTOS SONOROS WILFREDO GARCIA
UTILERIA Y EFECTOS TECNICOS ESPECIALES LUIS CALVO
AYUDANTE DE UTILERIA BENITO PALERMO GARCIA
AYUDANTES DE ESCENA JOAQUIN RODRIGUEZ
LUIS B. LIGAGA
TRASPUNTES LUIS RAFAEL SANCHEZ
JUAN GONZALEZ
CARTELON MYRNA CASAS
REALIZACION DE CARTELON MANUEL HERNANDEZ

Interior del Programa de LOS SOLES TRUNCOS
PRIMER FESTIVAL DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO
1958

Los Dramaturgos de mi Generación

Los Soles Truncos, de René Marqués

Por JUAN LUIS MARQUEZ
(Especial para EL MUNDO)

Con un guiño de ojos traviosos, a veces burlones, aparecen, de cuando en vez, las cabezas rebeldes de Eugena O'Neill y de Albrecht Camus en la obra "Los Soles Truncos", de René Marqués; con que se cierra el Festival de Teatro auspiciado por nuestro Instituto de Cultura.

Esta comedia trágica, como la define el autor, y que es en sí una tragedia, nos recuerda una obra singular del dramaturgo americano contemporáneo, "Más allá del Horizonte", donde dos hermanos se enamoran de una misma mujer, como en "Los Soles Truncos" tres hermanas se enamoran de un mismo hombre.

Y en cuanto a Camus, basta con citarle cuando dice que nuestra generación "se enfrenta a un mundo amenazado por la desintegración, en el que nuestros grandes inquisidores pueden establecer, de una vez y para siempre, el reino de la muerte" colocándola "en una corta y loca carrera contra el tiempo", tema que constituye, en sus valores esenciales, casi una síntesis del proceso dramático de "Los Soles Truncos".

Hay, además, en esta obra de René Marqués, este trasfondo convulso, de angustia, de desesperanza, de derrumbe que aparece en muchas de las piezas teatrales de aquel que enseñó a Estados Unidos a expresarse en el lenguaje universal del teatro, y que campea en la obra del genial autor de "Calígula".

Pero no se crea que hacemos esta referencia a la obra de estos dos figuras señeras del teatro de nuestro tiempo en este afán de juzgar con seriedad esta valiosa producción— con el interés de acusar de plagio a René Marqués.

El joven y talentoso autor puertorriqueño— que dicho sea de paso, y para aclararlo de una vez, no tiene nexos alguno de sangre con el que esto escribe— está, aunque muchos creen lo contrario, en pleno estado formativo. Y consecuentemente, hay en su obra evidencia de más de una influencia, lo que no desmerece el intrínseco valor de sus capacidades creadoras, expresadas con afirmativa libertad en "Los Soles Truncos".

Por lo demás, recordemos que O'Neill utilizó, para construir su "Morning Becomes Electra" la estructura dramática de la "Orestíada", de

Esquilo, basada a su vez, en una leyenda griega. Y porque ésta fuera la circunstancia en sus delineaciones generales en la creación de "Electra" nadie iba a negarle a O'Neill su sorprendente dominio de las artes del teatro.

Pero dejemos esta hojarasca de erudición arrancada a viejos libros o a lejanos recuerdos y entremos en "Los Soles Truncos", de René Marqués.

OBRA PROFUNDA

"Los Soles Truncos" es una obra profunda, a veces cerebral, en la que el tiempo toma el sitio de la acción humana hasta convertirse, ante los ojos del espectador en un personaje invisible, pero inexorable.

Quizás sea la gestación de esta fuerza motriz dentro del desenvolvimiento escénico de su obra el mayor triunfo de René Marqués en "Los Soles Truncos".

Eminentemente política en su fondo, la obra nos muestra el derrumbe de la cultura que existió en Puerto Rico hasta fines del siglo XIX. Y nos muestra esa cultura en sus valores más puros, con su piedad, con su tierna comprensión de las cosas, con su gracia, serenamente estoica ante la adversidad y ante la muerte.

E invita al puertorriqueño que piensa a respetar, y a hacer respetar su pasado. Y a lo que es más, a hurgar en las cenizas del derrumbe en la búsqueda de aquellos valores espirituales, tan esenciales nuestros, que podrían propiciar, si alguna vez vuelven a ganar vigencia en nuestro quehacer colectivo, la reconquista de nuestro destino.

Pero René Marqués que, como autor dramático ha crecido mucho desde su cacareada Carreta— La Carreta en comparación con "Los Soles Truncos" es, si acaso, la obra de un aprendiz de herrero que se pincha los dedos cada vez que intenta herrar una yegua mansa— no utiliza, en esta ocasión, trucos efectivistas para decir su verdad desde la escena.

Es más, cuando se enfrenta cara a cara, al problema político y cultural de la Isla, tal como él lo entiende, en la escena en que dos de las protagonistas de su obra se encaran al mapa que "dibujaron" el tiempo y San Felipe en una de las carcomidas paredes de la casa de los soles

truncos, lo hace con encomiable sobriedad, en un parlamento que es en sí, un aforismo, rápido, tajante.

"Es necesario destruir el istmo", dice Inés. El autor, que habla a través de su personaje, susurra su pensamiento al oído del espectador. Busca una comunión intensa con el auditorio, no el aplauso fácil.

Y ese es otro de los rasgos de mayor interés dentro de la fisonomía de esta obra.

Resulta, sin embargo, extraño, que en el desenvolvimiento psicológico de sus personajes ni uno solo de ellos se agarra a la tabla de salvación de un sentimiento religioso. Este factor hubiese contribuido a ubicar más íntimamente su obra en la realidad puertorriqueña, pero desde luego, el autor tiene legítimo derecho a hacer sus personajes agnósticos, y aun ateos, si lo prefiere.

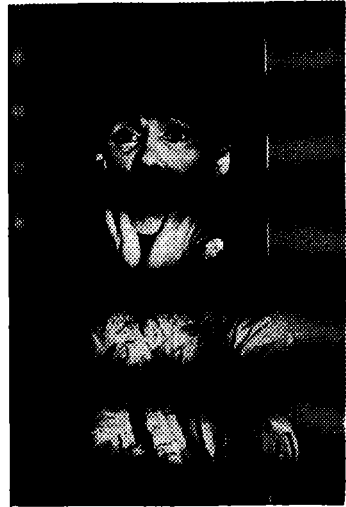
ECONOMÍA VERBAL

En "Los Soles Truncos" René Marqués usa el lenguaje con una economía verbal admirable. Cada parlamento, cada vocablo está integrado no solamente a la acción, sino a la construcción dramática de la obra, valores que, unidos a la pasión controlada con que escribe el autor en este caso, y al mensaje intimo que nos trae, hacen de "Los Soles Truncos" una creación excepcional.

Íntimamente relacionado con las técnicas más modernas del teatro, René Marqués hace galas de esos conocimientos provocando en escena transiciones de tiempo y espacio con innegable facilidad. Pero esa aparente facilidad lograda por el autor en el movimiento escénico de la obra no es otra cosa que estudio serio, disciplinado, de las fuentes del teatro moderno: de Pirandello y de O'Neill, de Sartre, de Camus, de Tennessee Williams, de Ibsen, de Anhuil...

A lograr esa expresión de facilidad, una vez que la obra transpone los linderos del libreto y entra en escena, contribuyó de manera esencial la vigorosa dirección de Victoria Espinosa. Dirección bien cuidada, metódica; fiel al estilo de la obra, plena de ritmo interior.

Victoria Espinosa se enfrentó a una obra difícil. Y resolvió sus problemas— que no son pocos— con imaginación creadora, con pasión, utilizando con propiedad las áreas de actuación, infundiéndole un preciso sentido de balance a toda la obra en su expresión escénica.



Madeline Willemson
(Emilia)

TRES ACTRICES

Tuvo en sus manos, en las tres actrices que interpretaron "Los Soles Truncos"— Madeleine Williamsen, Gilda Galán y Myrna Casas — material dócil. Y aprovechó las posibilidades de cada cual con intensidad, con inteligencia.

Madeleine Williamsen penetró airoosamente en el mundo de su personaje— Emilia— mitad ensueño y mitad realidad. Y actuó con sinceridad, sin artificios, superando escenas difíciles con sutileza interpretativa. Tuvo momentos dolorosos, de intensidad dramática bien controlada, como aquel en que se hace un ovillo junto a la escalera, y sus gestos, respondiendo a una fina interpretación, surgen, bajo el peso de la adversidad que ha hecho de su vida un guiñapo, incoherentes, inarticulados.

Gilda Galán fue una "Inés" sobria y trágicamente intensa. Y Myrna Casas nos ofreció una bella encarnación de la "Hortensia", aunque a veces se tornó demasiado severa en su actuación. Entendemos a "Hortensia" ligeramente más romántica, más dulce, más suave, víctima de la adversidad que aulla sordamente en todos los rincones de su casa, pero también ligeramente más alejada de ella. Myrna Casas lució una hoz hermosa y bien modulada, y actuó con seguridad y presencia escénica.

Victoria Espinosa no se olvidó de que la luminosidad es un poderoso y útil agente en la creación de la escena moderna y concibió, junto a su esposo, Luis A. Maisonet— quien además produjo para "Los Soles Truncos" una escenografía excepcional— y al resto de sus colaboradores técnicos, un buen plan de iluminación. Y lo sincronizó hábilmente con los efectos de sonido, con la música de fondo y con el movimiento escénico, haciendo de estos elementos técnicos efectivos aliados de su buena tarea.

Lo que hubiera constituido un desastre. Primero por mis limitadas habilidades histriónicas y segundo, porque mi presencia en escena le restaría la atención técnica y artística que el director debe dar a la producción. ^(1a) Descaarté esa descabellada idea y seguimos buscando una actriz hasta que por fin, pudimos conseguir a Gilda Galán para el papel, lo que constituyó un gran acierto.

Se continuaron entonces los ensayos y siguieron sucediendo unas tras otras las peripecias del montaje,azonadas por la extensa correspondencia al efecto, entre René y yo. A poca distancia, uno del otro, apenas a quince minutos en coche, la atmósfera de la tirantes la relajaba un constante epistolario digno de publicarse algún día. Era el eterno recelo del autor que teme se le traicione su hijo, y la reserva del director que quiere moldear al hijo adoptivo, sin traicionar al padre, pero reservándose la libertad necesaria para la recreación escénica. Guardadas en alguna caja de las muchas que dejé almacenadas, al salir de Puerto Rico; no he podido conseguir esas cartas, algunos de cuyos párrafos, hubiera sido interesante reproducir aquí. Se podría ver en ellos las relaciones entre el Director y el Dramaturgo, y como el crecimiento escénico de la obra puede perjudicarse de acuerdo con esas relaciones. (Las relaciones entre el Autor y el Director de escena especialmente cuando aquél está vivo y comulgando con el montaje de su obra, lo trata muy acertadamente Nilda González en su ponencia: EL AUTOR DRAMÁTICO Y EL DIRECTOR y lo cual yo traigo a colación en la Primera Parte, p.)

Contribuyó aún más a matizar la situación el hecho de que yo entonces estaba en los primeros meses de embarazo de mi segundo hijo. Las molestias de la gestación marcaron amarga y dulcemente una a una las líneas de la obra y todos y cada uno de los pormenores de la escenificación. (Meses más tarde al nacerme una niña la llamé Sol Victoria. Un sol que yo trataría hasta donde pudiera, que nunca fuera trunco, y Victoria, no por mi nombre, sino por el resultado mismo del montaje.)

Ya en los Ensayos Generales, el autor, más tranquilo, estuvo todo el tiempo a nuestro lado. Cuando no pudo, hacía llamadas telefónicas en las que indicaba esto o aquello, que no olvidara que la lámpara de cristal no tapara los Soles de las puertas al fondo, que el ataúd no fuera tan alto, para que se pudiera ver mejor el cadáver, etc. Indicaciones que ya fuera por telepatía o porque ambos coincidíamos temperamentalmente, ya aparecían entre otras, en mi agenda de notas. Todo contribuyó, pues, a crear la situación perfecta para la integración teatral. Y con la estupenda ayuda y estímulo de mi brazo derecho, Jaime Rosado Alberio, el Ayudante de Dirección, se limaron las asperezas y se logró el propósito fundamental: hacer TEATRO.

La interpretación de la actriz Madeline Willemsem en su deliciosa y difícil creación de la Emilia; Gilda Galán revelándose como actriz trágica en la Inés; y la contenida interpretación de Hortensia por Myrna Casas, fueron destacadas favo-

rablemente por la crítica. En realidad nada hubiera podido yo hacer sin su dedicación y disciplina. Cada uno dio de sí lo máximo con opiniones, sugerencias, etc., todo por lograr la medida justa del requisito escénico. No olvido tampoco la estupenda ayuda de mis entonces alumnos de la Comedista Universitaria, Joaquín Rodríguez (sonidista), Luis R. Liciaga, Luis Rafael Sánchez, Juan González (ayudantes de escena y traspuntos). Y la diligencia del utilero, el español Luis Calvo. Así también la eficaz colaboración del tramoyista y electricista Carlos Escartín cuya inteligente pericia hizo posible que mi esposo Luis A. Maisonet realizara la complicada iluminación de la obra. Si la crítica periodística nos favoreció con los mejores elogios, se debió a todo el trabajo de equipo realizado por el grupo. Así se desvanecieron los últimos temores del autor. Desde entonces, y puede que por la repercusión causada por la obra, la metáfora "sol trunco" ha pasado a usarse en la arquitectura local.

Es curiosa la diversidad de comentarios que despertó la obra a raíz de su estreno. Pero los más sorprendentes fueron los que estaban en contra de la solución final que el autor daba a la obra. Unos decían que era imposible que estas mujeres prefirieran pasar hambre por no vender las joyas. Otros que el final no convenía por melodramático. Que sería más patético, si las dos hermanas no muriesen y quedaran muertas en vida, al ser despojadas de la casa. En fin cada cual quería darle una solución particular y muy realista. Recuerdo a los que dicen que por qué si Bernarda Alba y sus hijas⁽²⁾ tenían problemas en ese pueblo por qué no se fueron a otro sitio. Se olvidan todos que cada obra de teatro tiene su lógica particular y propia y la solución la haya o no motivado aparentemente la trama misma, depende del tratamiento particular que le haya dado su autor.

Entre los espectadores que repetidamente vieron LOS SOLES TRUCCOS, en cada una de sus representaciones, se encontraba siempre la hermosa y joven esposa del pintor y escenógrafo puertorriqueño, Rafael Ríos Rey. Atacada y operada de cáncer presenciaba calladamente las representaciones, desde la planta alta del teatro. Quieta, serena, permanecía con ojos fijos en la escena, precisamente durante las participaciones del personaje de Hortensia, o en aquellas escenas en que se le mencionaba. Su mirada profunda y triste, obsesivamente (¿mcrbosamente tal vez?) fija en el escenario. Luego al final, bajaba, iba tras bastidores y contemplaba de nuevo la escena, largamente, sin pronunciar palabra. Sus ojos recorrían las paredes, cada mueble, cada objeto para detenerse luego en el ataúd, por largo rato. Y luego se alejaba, para repetir lo mismo al otro día. Años después su juventud se rendía a la implacable enfermedad. Y ya desparecida, no olvido aquella mirada profunda y triste que fue presencia viva de la tensión trágica y poética de aquellas tres hermanas.

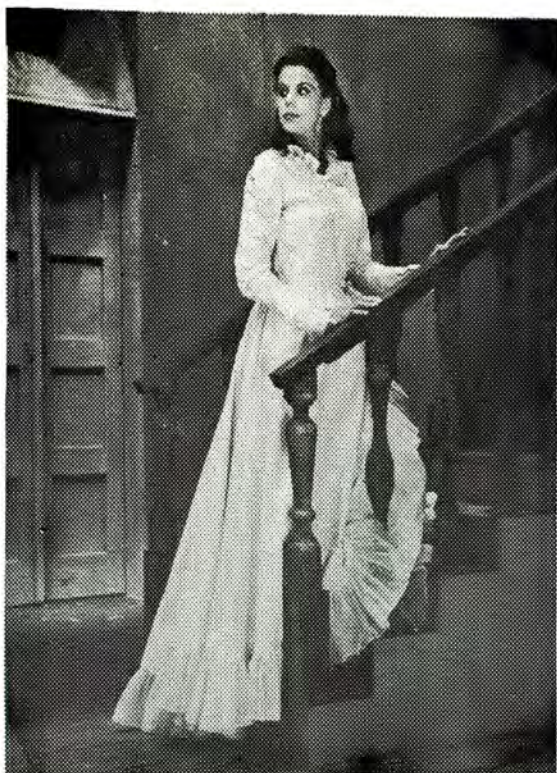
En el verano de 1958, el mismo año de su estreno, el Festival de Teatro completo, se llevó al Teatro de la Universidad de Puerto Rico. Temíamos que el



LOS SOLES TRUNCOS - Diseño escenográfico de Luis A. Maisonet
PRIMER FESTIVAL DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO - 1958



Decorado para LOS SOLES TRUNCOS
PRIMER FESTIVAL DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO - 1958



LOS SOLES TRUCOS de René Marqués
PRIMERA FESTIVAL DE TEATRO
PUERTO RIQUEÑO - 1958

MYRNA CASAS en el papel de
HORTENSIA



LOS SOLES TRUNCOS de René Marqués
PRIMER FESTIVAL DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO-1958



Madeline Willmsen (Emilia) y Oilda Galán (Indio)
en la escena del desmayo



Madeline Willmsen (Emilia), Myrna Casas (Hortensia) y Oilda Galán (Indio) en la escena retrospectiva de la muerte del padre



**Nadeline Willinsen (Emilia) y
Gilda Galán (Inde) en la escena
del mapa en la pared**



Escena final de LOS SOLES TRUNCOS

escenario espectacular de ese teatro y su enorme sala, le restara intimidad a la obra. No obstante tuvo la misma acogida calurosa de siempre, de parte del público. Sin embargo dos factores desmerecieron a mi ver, esta reposición. Primeramente no se consiguió el espejo de la consola para el ensayo general. En la función, por no haber medido el ángulo preciso, todo el tiempo la luz de la persiana al abrirse, daba directamente contra el espejo, que aunque interesante el efecto, hería la vista de los espectadores. Segundo, para esa época en Puerto Rico, no había ninguna ordenanza que prohibiera velas ni uso de combustible en escena. Así que habíamos podido usar en todo momento el candelabro y el quinqué que requiere la obra, con entera libertad. Pero esa noche de mala suerte, el Mantón de Manila que cubría el piano, se encajó en una astilla de éste, y como la actriz Madeline Willemssen, no lo advirtió, al halar el mantón, tumbó el quinqué. Derramóse el gas por el suelo y se inflamó al instante. La actriz tuvo suficiente fuerza de ánimo para apagar las llamas con los pies, dentro de su caracterización agitada del momento. Para la mayoría del público que no conocía la obra, fue una cosa natural y como si fuera parte de ésta, en anticipo al fuego final. Desde luego no así para los que estábamos tras bastidores, comiéndonos las uñas de desesperación.

Si el estreno de LOS SOLES TRUNCOS fue un adelanto doloroso a la muerte de mi padre, enfermo entonces; muerto ya para esa reposición, fue vivir en carne propia las vivencias de las tres hermanas.

Un año más tarde, LOS SOLES TRUNCOS fue montada en el Goodman Theatre de Chicago, Estados Unidos, auspiciada de nuevo por el Instituto de Cultura Puertorriqueña y como invitada al Festival de las Américas en ocasión de los Terceros Juegos Panamericanos celebrados en esa ciudad, en 1959. Esta vez participaron el mismo elenco y personal técnico de su estreno, quienes se trasladaron a Chicago. Como dato curioso, esta obra fue presentada también, simultáneamente en inglés por el Chicago Community Theatre, Inc., bajo la dirección de Everett Clarke y traducida por Richard Wiezell, con música original de José Serebrier de Montevideo, Uruguay, grabada por la orquesta sinfónica de ese País. Esta producción en inglés se llevó a cabo en el "Museum of Art and Science Auditorium" de Chicago.

El Goodman Theatre donde presentaríamos LOS SOLES TRUNCOS, pertenece a la Escuela de Teatro del Museo de Arte de Chicago y está equipado con equipo electrónico de iluminación. Esta vez la obra pudo realizarse con todos los matices lumínicos necesarios. En esa ciudad como en todos los Estados Unidos, se prohíbe usar líquido combustible en escena. Como concesión especial a nosotros, se nos permitió usar el gas kerosine y las bujías. El Community Theatre, sin embargo, tuvo que usar bujías y quinqué de batería, lo que perjudicaba el efecto visual en su puesta en escena.

Por mala suerte, el Goodman Theatre no estaba equipado con aire acondicionado, ya que es un teatro que sólo ofrece temporadas en Otoño e Invierno. Y como por lo general se utiliza para las obras de la Escuela de Teatro, siendo muy difícil conseguirlo para otras actividades, los miembros del Comité de Drama

del Festival de las Américas, se entusiasmaron tanto al conseguir ese local para nosotros, que pasaron por alto el hecho de que ese año se había prolongado el Verano hasta fines de agosto, fecha en que se harían nuestras representaciones. Y el teatro no estaba preparado para esa eventualidad. Tampoco había la posibilidad de pasarnos a otro teatro ya que sólo el Goodman estaba exento de pago sindical, por su condición de teatro académico. (Creo que el grupo de teatro que representaba a México tuvo problemas sindicales en el teatro donde se presentaban para esa misma fecha.)

Así las cosas, sin contar con tiempo necesario para la instalación de un equipo de aire acondicionado de emergencia, (cosa que intenté hacer el Comité de Drama), tuvimos que conformarnos con unos cuantos enormes abanicos eléctricos en la sala, para el público y un calor infernal en la escena y trasbastidores. En los mutis, las actrices corrían casi asfixiadas a refugiarse en uno de los camerinos donde sí habían podido instalar un acondicionador de aire portátil. Durante siete representaciones fue un correr de la escena a ese camerino y de ese camerino a la escena.

El autor que nos acompañó en todas las representaciones en Chicago, parece que estuvo muy satisfecho con ellas. No obstante, al terminar la última función, me dijo misteriosamente que sólo una cosa no le había gustado, pero que me la diría a nuestro regreso a Puerto Rico, donde íbamos a dar una corta temporada de la misma obra. Aunque intrigada, tuve la paciencia de esperar hasta entonces. Ya en San Juan, descubrí la incógnita: el diálogo de Inés con los Funcionarios del Gobierno en la puerta del zaguán en el primer piso fuera de la escena. Alegaba René que la obra la había él concebido para sólo tres personajes y esto añadía a otros. Sin embargo, él mismo me había traído ese diálogo escrito, a un ensayo antes del estreno en Puerto Rico. Parece que alguien en el grupo había hablado de la necesidad de tal diálogo y él creyendo que era idea mía, lo había escrito. Yo ignorando el asunto, acepté ese diálogo, creyendo que era él quien deseaba que se intercalara en la obra. (Recuerdo que hasta el director de la versión en inglés, Everett Clarke, me había preguntado después del montaje en Chicago, que porqué las voces en el zaguán, cuando el libreto original no las pedía, a lo que yo le contesté que el autor mismo había provisto esas voces, para el estreno en San Juan.) La alegación de René era justa. Ya que si la escena se desarrolla en el piso de abajo y en la puerta del zaguán fuera de escena, no era lógico que se oyeran en la sala, las voces de esos funcionarios que después de todo sólo venían a entregar un informe oficial. La voz de Inés, sí, pues ella motivada psicológicamente está más que justificada para gritar. En fin que escuché las razones del autor y a partir de entonces, en esa escena, sólo se escucha la voz alterada de Inés. (Véase el Libreto de Dirección p

"LOS SOLES TRUNCOS" was written by Rene Marques for the First Festival of the Puerto Rican Theater. It attracted wide acclaim for its poetic and penetrating understanding of human tragedy.

The Instituto de Cultura Puertorriquena is honored and pleased to offer this play by a distinguished Puerto Rican playwright in the City of Chicago in celebration of the Festival of the Americas.

INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUENA

PRESENTS

LOS SOLES TRUNCOS

by

RENE MARQUES

FESTIVAL

OF THE

AMERICAS

CHICAGO, ILLINOIS

FESTIVAL OF THE AMERICAS

ARNOLD H. MAREMONT, *Chairman*

VICTOR M. PERLMUTTER, *Director*

MRS. JAMES M. BREMNER, *Chairman, Drama Committee*

August 29

through

September 5, 1959

8:30 P.M.

GOODMAN MEMORIAL THEATRE

Portada del programa de LOS SOLES TRUNCOS
FESTIVAL DE LAS AMERICAS.
Chicago - 1958

"SOLES TRUNCOS" is the name applied to stained glass decorations often found in colonial houses in San Juan, Puerto Rico.

The literal translation of "soles truncos" is "maimed suns," or "half suns."

The play "LOS SOLES TRUNCOS" is the story of three sisters from San Juan who engaged in a death struggle with the adversities of time: the past, which was a world of secure living, and the present, which is full of sorrow, hunger and poverty. Only their jewels and heirlooms remain to remind them of their past glories, and they prefer to suffer any privation rather than sever their last links to their past.

The three "soles truncos" which decorate the three doors of the set symbolize the three sisters and represent the tragedy of living in a world upon which only a "maimed sun" or a "half sun" shines.

The group of LOS SOLES TRUNCOS would like to express its gratitude to all the personnel of the Goodman Theatre, specially to: Mr. Glenn Naselius...Lighting Technician, Mr. Charles Welfram...Assistant to the Lighting Technician, and to Mr. Larry Gentile...Technical Director.

ONE INTERMISSION OF 10 MINUTES

LOS SOLES TRUNCOS

A Tragi-Comedy in Two Acts

by RENE MARQUES

CAST

(In order of appearance)

Inez Gilda Galan
Emilia Madeline Willemssen
Hortensia Myrna Casas

PLACE: A very ancient house on Cristo Street

TIME: The present

ACT I: Early summer morning

ACT II: The same day, early evening

Director.....Victoria Espinosa de Maisonet

Set Design and Lighting.....Luis A. Maisonet

Lighting Assistant.....Glenn Naselius

Decoration Assistant.....Jose Jolguera

Costume Design.....Carlos Marchal

Costume Assistants.....Delia Esther Quinones

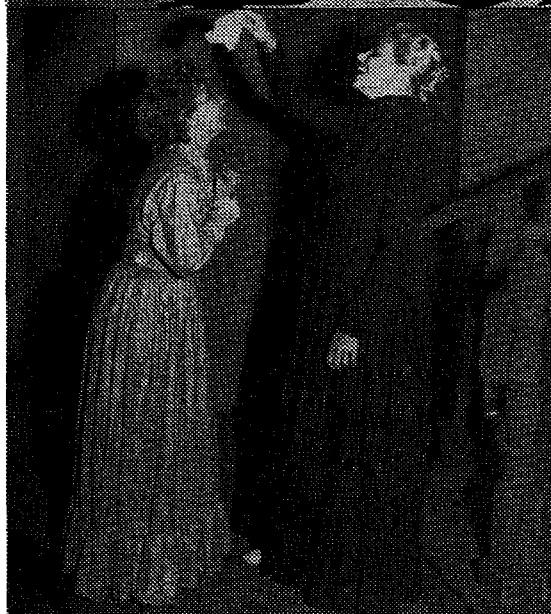
Carmen Haddock

Assistant Director and Properties.....Jaime Rosado Alberio

Sound Effects and Stage Manager.....Joaquin Rodriguez



Parte del personal artístico y técnico de LOS SOLES TRUNCOS, saliendo hacia Chicago. FESTIVAL DE LAS AMERICAS 1959



Madeline Willemsen (Enlila) y Myrna Casas (Hortensia) en un ensayo en Chicago, FESTIVAL DE LAS AMERICAS e 1959

Latins Get Bravos for Stage Play

Spanish Version Outscores Yank

BY DON HENAHAN

Seldom has the gap that separates talented professionals from well-meaning amateurs been so obvious as it was this weekend, when two dramatic groups presented ostensibly the same play by the Puerto Rican playwright Rene Marques.

As an experiment, I saw the play in Spanish and under its original title, "Los Soles Truncos," at Goodman theater Saturday night. Then on Sunday night I attended an English version of the same work, retitled "The House on Christo Street," which the Chicago Community Theatre put on in the Museum of Science and Industry auditorium.

Both productions will run through Saturday under the auspices of the Festival of the Americas.

The Spanish version, as it turned out, was an artfully mounted production, acted with skill and intensity. Despite language uncertainties that could have made the whole thing incomprehensible to me, the original proved to be gripping theater, and certainly worth my experimental trip.

THE DRAMA itself presents the familiar situation of aristocratic ladies gone to seed, a la Tennessee Williams' "Blanche Du Bois," and there is a cozy Williams touch in the corpse that is wheeled onstage in Act II. Senor Marques leans heavily on the usual symbolic props, too:

CHICAGO DAILY NEWS
22★ Mon., Aug. 31, '59

dust, decay, death, deliquescence.

Like our own Deep South thinkers, Marques has discovered that institutions, like people, get old and die. Not very deep, but always good for a chill, especially when lighting and sets are properly eerie.

In the role of Inez, the eldest and strongest of the three characters in this play, Gilda Galan gives a powerful performance.

Madeline Willemsen and Myrna Casas also are convincing as her two sisters, one slightly daffy, and the other slightly dead.

If a printed libretto (opera style) or even a full synopsis were provided, this production could be recommended to any playgoer. It has the flavor of a Menotti opera without music, in fact.

SINCE my own once serviceable understanding of Spanish has fallen into disrepair, a full third of the Goodman theater dialog was lost on me. So I was delighted to have the chance to fill in the blank spaces by attending the Community Theater performance.

I am sorry—for the sake of the author, who was in the audience—to have to report that the English version was below the level expected of any medium-sized town's Little Theater.

None of the actors was anything but embarrassingly inept.

THE FEATURE of the amateur performance that seemed most worth consideration was the electronic-sounding incidental music, composed for the occasion by the Uruguayan, Jose Serebrier. The Puerto Rican version used more conventional music, some of it not especially subtle.

In the final scene, for example, when the two remaining sisters decide to set fire to their beloved old home and die with it, their immolation is accomplished by the crashing strains of Wagner.



El "Chicago Community Theatre en su presentación de LOS SOLES TRUNCOS en inglés como THE HOUSE ON CRISTO STREET, con las actrices norteamericanas: Shirley Geis, Eleanore Delaplaine y Dorothy Rafilson.

FESTIVAL DE LAS AMERICAS
 III Juegos Panamericanos
 Chicago, Ill.
 1959

May we express our deep appreciation to Major Lenox R. Lohr and the Museum of Science and Industry for their whole-hearted cooperation; to our sponsors The Marquette National Bank and the Commercial National Bank, and to the following honorary sponsors:

Alitalia Airlines, American National Bank & Trust Co., Baldwin Kingrey, Inc., Bonwit-Teller, Stuart Brent, Delta Air Lines, Inc., Equitable Life Insurance Co. of Iowa, Goldblatt Bros. Inc., Hart Schaffner & Marx, Mandel Bros. Department Stores, Northwest Airlines, Inc., Prudential Insurance Co. of America, John M. Smyth Co., United Air Lines

Theatre tickets and flyers by
 Automotive Engineering, 357 North State Street
 Furniture contributed by
 Charles Marston, Antiques, 1438 N. Wells Street
 Ushers and box office assistance by
 The Patricia Stevens Models
 Costume shoes by
 Moberg Bros., 27 East Monroe Street

As a non-profit Community Theatre with a view to offering a subscription season to Chicago in the near future, the productions of The Chicago Community Theatre, Inc. are now available for booking into all organizations, public and private.

Active membership in the Chicago Community Theatre, Inc. is open to anyone interested in working in The Community Theatre in any capacity. Dues are \$25 for the first year, and \$10 for each successive year. Upon payment of dues, each person receives a membership card entitling him to audition for any show or contribute to any of the other various phases of production.

Address all inquiries to

THE CHICAGO COMMUNITY THEATRE, INC.
 410 South Michigan Avenue, Room 927
 Chicago 5, Illinois

WAbash 2-6998

WEbster 9-8584

CHICAGO COMMUNITY THEATRE, INC.

Under the Auspices of
 The Drama and Theatre Committee of
 The Festival of the Americas

"THE HOUSE ON CRISTO STREET"

A play in two acts
 by
 René Marqués of San Juan, Puerto Rico
 Translated by Richard Wiezell

CAST:

Ines	Shirley Geis
Emilia	Dorothy Rafilson Loraine Romals
Hortensia	Eleanore Delaplaine
Vender	Peter Orte

The scene is an old house on Cristo Street in San Juan, Puerto Rico. The time is the present. There will be a five minute intermission between acts.

Music for "THE HOUSE ON CRISTO STREET"
 by José Serebrier of Montevideo, Uruguay

Lighting	William Plante
Sound	David
Scenery	Francis Smith
Ushers	Madge Saksena
Director	Everett Clarke

En general nuestro grupo recibió las mejores atenciones y agasajos de parte de las autoridades de la ciudad de Chicago. La producción simultánea de la misma obra en dos idiomas diferentes motivó una reacción favorable a la producción puertorriqueña de parte del público.

"—en su noventa por ciento norteamericano en ambos teatros—asi como de la prensa de habla inglesa en Chicago fue unánimemente favorable a la producción puertorriqueña y adversa a la norteamericana. Eso se dramatiza en el título, un tanto humorístico—relacionado con la jerga deportiva que en esos días ocupaba los titulares de primera plana de la prensa ohioagoense—que el crítico teatral del Chicago Daily News dió a su reseña de ambas producciones y que traduzco directamente del inglés: Latinos obtienen 'bravos' por obra dramática: versión española derrota Yanqui." (2a)

(Véase reproducción de esa crítica en las páginas anteriores.)

Ambos elencos pudimos ponernos en contacto y el Community Theatre nos ofreció la música de Serbrier para que la usáramos en nuestra producción. Música hermosa por demás, pero su estilo moderno no iba con el estilo de puesta en escena de nuestra producción, que usaba música convencional según pedía el autor. La del uruguayo Serbrier se adaptaba perfectamente no obstante, al montaje expresionista de la representación norteamericana y de la cual hablaré más adelante en la p. Para cada obra, la música especial escogida, tenía igual trascendencia. (Para detalles sobre las escenografías de ambas producciones, véase Auxiliares técnicos y artísticos, p. de esta misma parte.)

LOS SOLES TRUNCOS se convirtió en la segunda obra del autor montada en Estados Unidos. (Ya para 1953, se había estrenado en Nueva York, LA CARRETA.) A su regreso a la Isla, el mismo grupo ofreció de nuevo varias funciones en el Teatro Tapia de San Juan. Las primeras funciones hubo que suspenderlas debido a que la escenografía había sido enviada desde Chicago por "air cargo" (carga aérea) erróneamente a otro destino.

En mayo de 1961, los artistas españoles Tarsida Criado y Juan Beringola montan LOS SOLES TRUNCOS en Madrid bajo los auspicios del Instituto de Cultura Hispánica y la Casa de Puerto Rico en España. Un año después, se estrena en la ciudad de México, como parte del Festival de Teatro Latinoamericano, auspiciada por la Universidad Nacional Autónoma de México. La dirigió Juan Felipe Preciado con escenografía y vestuario de Maroela Zorrilla y con música incidental de Carl Orff. (Véase foto y nota sobre ese montaje, en la página siguiente.)

Coincidió su estreno en México con la anunciada visita al país del extinto presidente, John F. Kennedy.

"La prensa reaccionaria de la Ciudad de México, especialmente el periódico que parece ser allí vocero de la embajada Norteamericana, reprochó por anticipado a la Universidad Nacional Autónoma de México la improcedencia de montar una obra 'antiamericana'." (2b)

Hasta el último momento se temió que el gobierno ordenara la suspensión. El Embajador norteamericano de México y su señora esposa que asistieron al estre-

no, declararon que

"no habían percibido en LOS SOLES TRUNCOS nada realmente 'anti-norteamericano'." (2o)

Cinco años después de su estreno en Puerto Rico, la agrupación Teatro Nuestro dirigida por René Marqués y José M. Lacomba, repone LOS SOLES TRUNCOS bajo mi dirección, en el Teatro de la Universidad de Puerto Rico, en febrero de 1964 y unos días después en el Teatro La Perla de la ciudad de Ponce, bajo los auspicios de las Empresas Ferré. (Sobre estas representaciones y el encuentro cordial con el líder estadista, Luis Ferré, recién elegido Gobernador de Puerto Rico, ya se habló en la Primera Parte, Epoca y Situación Geográfica - Confrontación Psicológica y Social, p. .) El papel de Hortensia esta vez estuvo interpretado por Sandra Rivera y continuaron Madeline Willemssen y Gilda Galán en sus respectivos papeles. Se contó con la colaboración de José M. Lacomba quien diseñó la escenografía e iluminación. Esta reposición de la obra corrigió lo posibles defectos de la primera puesta, pero enfatizó otros. La escenografía por ser más extendida paralelamente, dió a la obra una visión panorámica que rompía en parte con la atmósfera de encerramiento requerida. También se trató de mejorar aún más la iluminación, cosa que se consiguió también en parte, pues caímos en un preciosismo lumínico que perjudicó la obra en general, especialmente en el fuego final. En cuanto a la música, el técnico de sonido nos resultó desastroso. No hubo matización alguna y en cambio en todas las funciones hubo errores de música o algún ruido inexplicable de parte del equipo de sonido.

Ese mismo año, el grupo se trasladó a España y el 18 de octubre montó la obra en Salamanca en el Teatro del Convento de Calatrava, con motivo de la celebración de "la semana de Puerto Rico" en esa ciudad, para los estudiantes puertorriqueños de la Universidad de Salamanca. Respaldaba la actividad de esa semana, la Embajada Norteamericana en España. Sobre esta escenificación me referí más en detalle en la p. de esta misma parte en Auxiliares Técnicos y Artísticos (Escenografía e iluminación) y Visualización del movimiento escénico, p. . Baste anticipar aquí que la obra se realizó en un ambiente estilizado (una escalera pequeña y las tres puertas con los soles al fondo, solamente), y con un equipo de iluminación completamente primitivo. Y sin embargo dada la capacidad ingeniosa de Lacomba para aunar tan escasos elementos, sentimos por primera vez la esencia de la tragedia, libre de las trabas escénicas impuestas por el dramaturgo.

Esta vez el autor no pudo acompañarnos por encontrarse en esos momentos en Estados Unidos. Y además, porque tal vez presintiera de antemano los hechos que menciono a continuación.

Tanto en sus representaciones en español en Puerto Rico, así como en las simultáneas en inglés y en español en Chicago, nunca hubo censura oficial alguna para LOS SOLES TRUNCOS. Sin embargo, para su estreno en Salamanca, España, si ocurrieron ciertos incidentes, que fueron sutilmente velados por el Comité Puer-

4. PUERTO RICO

LOS SOLES TRUNCOS

tragedia moderna en dos actos de
RENE MARQUES

ACTORES

Magda Vizcaino / Marta Zavaleta / Marisela Olvera

TECNICOS

Escenografía y vestuario: Marcela Zorrilla

Fotografías: Luis Magos

Iluminación: Luis Macouzet y Antonio Azar Plata

Asistente Técnico: Pedro García Jiménez

Música incidental: Carl Orff

Dirección: JUAN FELIPE PRECIADO

*

8/30 de junio

Teatro de la UNAM

RENE MARQUES

Es autor de cinco obras dramáticas, además de varios cuentos y una novela. Hombre de muy diversas inquietudes, se caracteriza por su vocación literaria y la voluntad decidida de ser antes que nada un hombre de letras, sin ceñirse a un solo género y buscando en todas la expresión adecuada.

OBRAS TEATRALES

La carreta

El sol y los Mac Donald

Juan Bobo y la dama de occidente, pantomima

Los soles truncos

FESTIVAL DE TEATRO LATINOAMERICANO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA

MEXICO - 1962

Teatro El Caballito



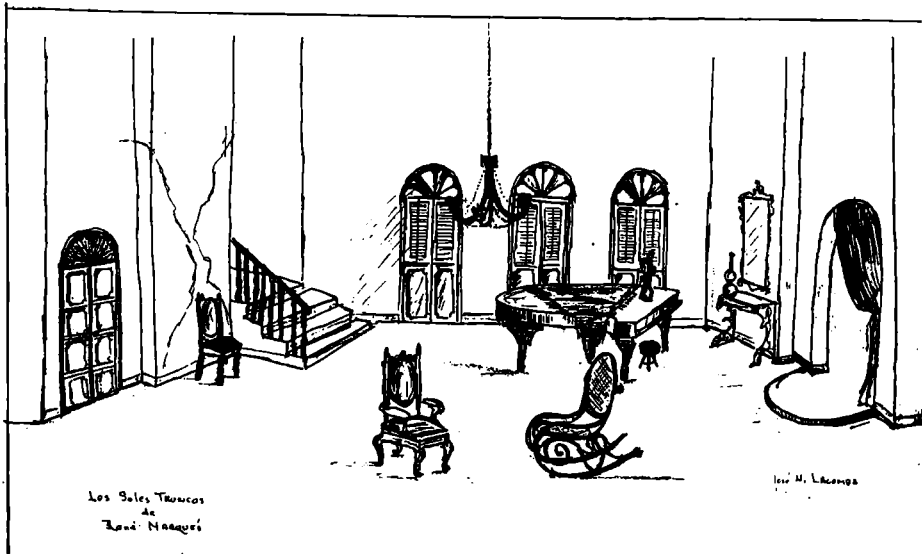
Marta Zavaleta y Magda Vizcaino
como Fátima e Inés

TEATRO NUESTRO repone
LOS SOLES TRUNCOS en
1964
San Juan, Puerto Rico

Teatro de la Universidad
de Puerto Rico



Portada del programa de LOS SOLES TRUNCOS
en su reposición en 1964



Diseño de José M. Lecomba para la escenografía de LOS SOLES TRUNCOS
en su reposición de 1964



Personal artístico y técnico de la reposición de LOS SILES TRUQUES en 1964 - Sentado en el sillón, José M. Lacomba, escenógrafo; en el suelo, Madeline Willemson (Bailia); al extremo derecho, de pie, René Marqués, el autor y Victoria Espinosa, la directora y Gilda Galán (Inda), sentada.



Escenas de la reposición de LOS SILES TRUQUES - 1964. Actrices: Madeline Willemson y Gilda Galán



LAS CONVIVENCIAS
DE SALAMANCA

René Marques

presentan

LOS SOLES TRUNCOS

COMEDIA TRAGICA EN DOS
ACTOS, ORIGINAL DE
RENE MARQUES

Esta obra se presenta en honor
de la Colonia de Puerto Rico
en SALAMANCA, ESPAÑA

Aunque ha cultivado con éxito distintos géneros literarios, destacándose en el cuento, la novela y el ensayo, René Marques ha dado quizás sus frutos más maduros en la creación dramática.

Su primera pieza, *El hombre y sus sueños*, aparece en la revista *Asamblea* en 1948. En 1950 el grupo Teatro Nuestro estrena en el Teatro de la Universidad *El sol y las MacDonals*, drama que trae significativas innovaciones técnicas y temáticas al teatro puertorriqueño contemporáneo.

La coveita, publicada en *Asamblea* en 1952 y estrenada consecutivamente en Nueva York (1953), San Juan (1954) y Madrid (1957) se considera ya obra cumbre del teatro nacional.

Con *Palm Sunday* (Domingo de Ramos), drama en inglés sobre la Masacre de Ponce producido por Teatro Nuestro en el Teatro Municipal Tapia de San Juan (1956), incorpora el autor, por vez primera, el tema Nacionalista a la literatura dramática de Puerto Rico.

En ese mismo año de 1956 la Editorial Los Presentes, de México, publica su *Juan Bobo y la Dama de Occidente* (Pantomima Puertorriqueña para un Ballet Occidental), farsa satírica en pantomima sobre problemas culturales del Puerto Rico actual.

En el Certamen de Teatro del Ateneo, correspondiente a 1957, su tragedia *La muerte no entrará en palacio* obtiene Mención Honorífica. Se trata de una de las obras dramáticas más audaces y significativas del autor, en la cual se abordan las trágicas consecuencias de las claudicaciones de un gobernante idealista durante sus veinte años en el poder.

Durante el Primer Festival de Teatro, auspiciado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, se estrena en 1958, y en el Teatro Municipal Tapia, *Los soles trancos*, comedia trágica que tuvo entusiasta acogida de parte de público y crítica. *Los soles trancos* se encargo luego como contribución de Puerto Rico al Festival de las Américas de Chicago, estrenándose con éxito en el Goodman Theatre de aquella ciudad en agosto de 1959. Una versión inglesa de la obra, bajo el título de *The Asser in Crisis*, se monta simultáneamente en el Museum of Science and Industry de Chicago, con música de fondo compuesta expresamente para esa ocasión por el uruguayo José Serebrier y grabada por la Orquesta Sinfónica de Montevideo.

En 1958, la más reciente pieza de Marques, *Un niño azul para esa sombra*, obtiene el Primer Premio de Teatro, en Certamen del Ateneo Puertorriqueño. Ceramita a *Los soles trancos* en valores dramático y poético. *Un niño azul para esa sombra* alcanza mayor altura trágica.

Estas tres últimas obras (*La muerte no entrará en palacio*, *Los soles trancos* y *Un niño azul para esa sombra*) se recogen en un solo volumen que publica en México la Editorial Arreola en agosto de 1959. La distribución exclusiva de ese volumen, ya en circulación, está a cargo del Club del Libro de Puerto Rico.

En su carrera literaria René Marques ha obtenido, de 1947 a 1959 once premios en distintos géneros, tanto del Instituto de Literatura, como del Ateneo y el Instituto de Cultura Puertorriqueña, convirtiéndose así en el autor más laureado de Puerto Rico.

THEATRE - GALERIE DES NUTZEL - SALAMANCA

18 de octubre de 1964
a las 4:00 y 8:00 P.M.

en el TEATRO DE CALATRAVA

Portada del programa de LOS SOLES TRUNCOS
Semana de Puerto Rico en Salamanca
España - 1964

AUSPICIADORES

Consejo de Calatrava.
Universidad de Salamanca.
Departamento de Estado de Puerto Rico.
Fundaciones Ferré.
Banco Popular de Puerto Rico.
Asociación Puertorriqueña de Artistas y Técnicos del Espectáculo.
Instituto de Cultura Puertorriqueña.
First Federal Savings & Loan Association.
Asociación Cultural Iberoamericana.

La obra *Los Soles Trancos*, de René Marques, basada en su cuento *Parilización* en la calle del Cristo, fue estrenada en el primer Festival de Teatro Puertorriqueño, auspiciado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, en 1958. En 1959, representando esta entidad, fue montada en el Goodman Theatre de Chicago (EE. UU.), como participación en el Festival de las Américas, en ocasión de celebrarse allí los Terceros Juegos Panamericanos.

Simultáneamente con esta representación, hecha en español con el reparto original, el Chicago Community & Theatre, Inc., presentó esta obra bajo el título *The House on Crista Street* con traducción de Richard Witzall.

El actual montaje de *Los Soles Trancos* se lleva a cabo como aportación a la Colonia Puertorriqueña en Salamanca, España. Por tal motivo, en el elenco de la obra, las actrices Madeline Willemssen, Gilda Galán y Sandra Rivera, así como la directora, Victoria Espinosa de Malmont, y el escenógrafo, José M. Lacombe, han venido expresamente desde Puerto Rico para participar en esta celebración.

Aprovechamos la oportunidad para expresar nuestro sincero agradecimiento a los auspiciadores de esta realización y a todas aquellas personas y oficialidades gubernamentales que de una manera u otra nos han prestado su cooperación, muy especialmente al Padre García, al señor Edmundo Ramos Jordán y las Convivencias de Salamanca.

V. E. M.

LOS SOLES TRUNCOS

DE
RENE MARQUES

REPARTO

(por orden de intervención)

INES Gilda Galán
EMILIA Madeline Willemssen
HORTENSIA Sandra Rivera

LUGAR DE ACCIÓN:

Casa muy antigua en la Calle del Cristo, en San Juan de Puerto Rico

EPOCA: ACTUAL

Acto I. — Primeras horas de una mañana estival
Acto II. — El mismo día, primeras horas de la tarde

INTERMEDIO: 15 minutos

DIRECCION Victoria Espinosa de Malmont
DECORADO E ILUMINACION José M. Lacombe
AYUDANTE DE ILUMINACION Ramón Ramos
FIGURINES Carlos Marichal
EFECTOS SONOROS José Montalvo
MONTAJE Joaquín Méndez
Padre Ramos

Interior del programa de LOS SOLES TRUNCOS
Semana de Puerto Rico en Salamanca
España - 1964



Un grupo de estudiantes puertorriqueños en Salamanca, acompañados por el Padre Garza, de las Convivencias de Salamanca, se reúnen con los integrantes del reparto de LOS SOLES TRUNCOS, luego de la representación en el Teatro de Calatrava



Escenas de LOS SOLES TRUNCOS en su representación en el Teatro de Calatrava, Salamanca, España en 1964. Actrices: Madeline Willemssen, Gilda Galán y Sandra Rivera

Semana de Puerto Rico

El domingo se representó con gran éxito, en el Teatro de Calatrava, la obra de René Marqués, «Los Soles Truncos».



Una escena de los "Soles truncos" representada en el teatro el Seminario de Calatrava por la compañía puertorriqueña, que llegó de San Juan especialmente para intervenir en la Semana de Puerto Rico.—(Foto Carballeira)

Apasionante ha sido, en verdad, este contacto que, con el teatro puertorriqueño, han tenido los universitarios salmantinos.

La obra "Los Soles Truncos" tiene, por una parte, los suficientes valores temáticos y formales como para que el aficionado teatral viera involucro

El Adelanto

Salamanca, Martes, 20 de octubre de 1964

su interés hacia la obra René Marqués; por otra parte, supone un contacto esencial con la cultura dramática de Puerto Rico, de la cual el espectador español, en general, tiene sólo referencias indirectas.

En "Los Soles Truncos" — en su construcción y en su temática — tiene vital importancia el Tiempo, que se corresponde con dos de los personajes de la obra, en cuyas vivencias el espectador halla gran parte del problema planteado por el autor. Me refiero, concretamente, a los personajes de Emilia e Inés.

Emilia simboliza el pasado. Un pasado que se nos aparece como lejano y caduco al ser incapaz, por su obcecación en refugiarse en sí mismo, de enfrentarse con las realidades presentes.

Inés es el presente: seco, luchador, urgente. A caballo entre un pasado amable pero inútil y un futuro humillante.

Ambos personajes, a través de sus ideas, se verán salvados por un tercero, el de Hortensia, auténtico símbolo del orgullo, de la raza. Sentimientos estos que, si en un principio, se nos aparecen como muertos, revivirán en la conciencia de las dos hermanas hasta conducir las a una verdadera purificación, a una rebeldía contra todo lo extraño y lo extranjero que estrangula su mundo, su dignidad.

Victoria Espinosa de Mazonet dirigió la obra con un pulso impecable. Resultaba fácil caer en la monotonía al reducirse las situaciones a un colocoio entre dos personajes, pero el peligro fue superado gracias a su magnífica dirección escénica en la que, con eficacia y magnificamente, ayudada por José M. Lacamba, que ha decorado e iluminado la pieza con un sentido funcional y poético que transmite a la perfección el clima alucinante y caduco que la obra exige.

La interpretación fue un prodigio de buen hacer y decir por parte de las tres actrices. Gilda Galán se "metió en la piel" de Inés y dio toda la gama psicológica, entreciéndola, que el personaje contenía; Madeline Willemsem, en un papel en el que resultaba fácil caer en el amaneramiento, hizo gala de una gran variedad de registros interpretativos; y, por último, Sandra Rivera, en el personaje menos agradecido, fue, en todo momento, la Hortensia orgullosa y altiva que René Marqués creara.

Al finalizar la obra el público ovacionó, repetidamente, la calidad de la presentación, obligando a saludar a las actrices.

En resumen, un verdadero acontecimiento teatral para nuestra ciudad. Damos, por ello, las gracias a nuestros amigos de Puerto Rico.

LUCIANO VALVERDE

torriqueño a cargo de las festividades de la ocasión. Por razones que no viene al caso mencionar ahora, cuando ya el elenco y personal técnico estábamos en Salamanca, se adujo con razones supérfluas de falta de tiempo, etc., para que la obra no pudiera representarse dentro de "la semana de Puerto Rico en Salamanca". Creímos razonable la excusa y aceptamos que se representara unos días después. Luego nos enteramos extraoficialmente que parece que el temor a que la obra se considerara "antinorteamericana" había hecho que el Agregado Cultural de la Embajada de Estados Unidos "aconsejase" al Comité, que la obra quedara fuera de las festividades oficiales. (Parece que este Agregado Cultural ignoraba que LOS SOLES TRUNCOS había sido representada en su propio país, en la ciudad de Chicago sin censura alguna.) No obstante la obra siempre se representó, aunque auspiciada por las Convivencias de Salamanca en honor de la Colonia de Puerto Rico en esa ciudad. Nótese que a pesar de la exaltación del suicidio, fue representada en un convento y respaldada por la iglesia católica. Aparte de ese incidente, el grupo fue agasajado por el Comité Auspiciador de "la semana de Puerto Rico en Salamanca", por las autoridades de la Universidad de Salamanca y por las autoridades eclesiásticas. Tuvo además la estupenda colaboración y apoyo tanto de la prensa como de toda la comunidad.

El sacerdote a cargo de las actividades sociales y culturales de las Convivencias y quien fue nuestro cicerone en la ciudad, me pidió que recortase la primera página del programa de la obra (ya impreso) en la cual se hablaba de la participación de las Convivencias de Salamanca en el montaje y que sólo conservase completos, los programas que yo iba a llevar a Puerto Rico de recuerdo. Tenía el buen señor, que su congregación se perjudicara en caso de que la obra resultara controvertible. El director del Comité mencionado arriba, que era un estudiante puertorriqueño de Leyes en la Universidad de esa ciudad, esta vez sí protestó y la mutilación no se llevó a cabo y los programas fueron completos a manos del público.

Una pequeña capilla a un lado del escenario del Teatro del Convento de Calatrava, refugio espiritual de las pocas monjas de ese convento (éste es un convento de seminaristas), sirvió de camerino y de cuarto de utilería, durante las representaciones. Se dió una función privada a los seminaristas del convento. Varias monjas se reunieron en la caseta de proyección de películas detrás de la sala de espectadores, desde donde tímida y furtivamente presenciaron la obra. El ir y venir de los silenciosos hábitos negros complementaban el ambiente medieval del convento y toda nuestra estancia allí resultó en una nueva e inexplicable sensación de paz que vino a templar un tanto los exaltados ánimos del grupo, tensos ya por la entonces inexplicable situación que sólo pudimos descifrar días después de las representaciones.

En marzo de 1966, la obra se montó en Valladolid, España, como parte del Festival de Teatros Universitarios Españoles. El director, Javier Cuevas que

vió ~~nuestra~~ representación en Salamanca, nos había pedido que le facilitáramos el libreto; lo cual hicimos.

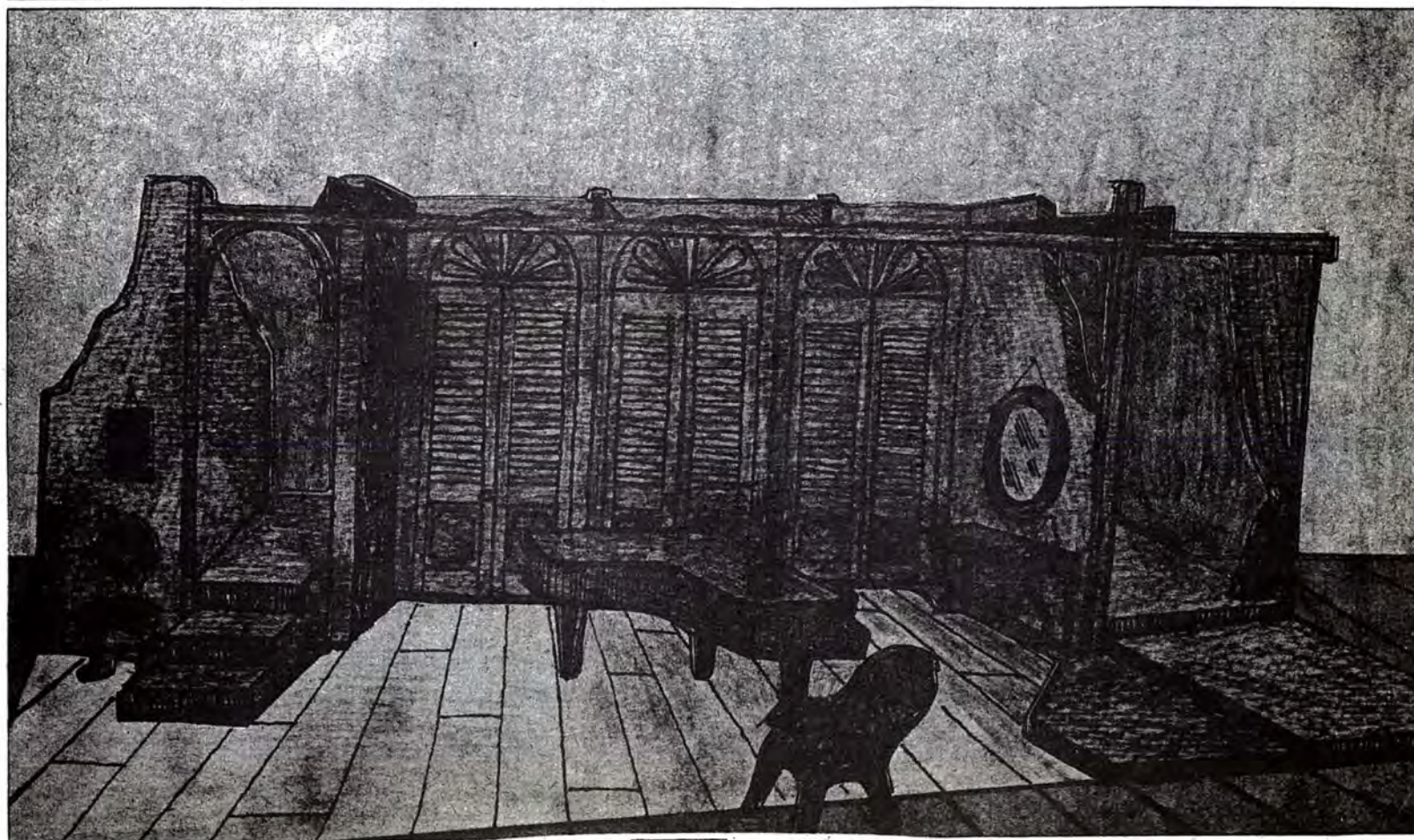
En 1965 para el Seminario de Experimentación Teatral que impartía Fernando Wagner, entonces director del Departamento de Arte Teatral de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, volví a dirigir LOS SOLES TRUNCOS con tres estudiantes de teatro: María de Lourdes Flores, Addy Noemí Recio y Satilda González. Mi dirección esta vez era en calidad de estudiante regular de la institución. De nuevo mi esposo y por control remoto desde Puerto Rico, fue el responsable del diseño de la escenografía; y Miguel Cazarín, técnico mexicano, realizó la producción. Se utilizaron los mismos diseños de vestuario de Carlos Marichal para su estreno en Puerto Rico y el Instituto de Cultura Puertorriqueña, facilitó los tres trajes de Hortensia. (Véase Auxiliares técnicos y artísticos - escenografía e iluminación, p. y Visualización del movimiento escénico, p.)

Al terminar estas funciones en México, algunas personas del público nos acompañaron fuera del teatro. Conocedoras al parecer de parte de la obra total de René, todas coincidían en protestar de la debilidad patriótica que el autor presentaba en LOS SOLES TRUNCOS. No percibían que la función principal aquí no es la política y ésta, que sí está latente, lo está en forma suavizada, adecuada poéticamente a los personajes femeninos. La fuerza de otras obras de René, está en adecuación temperamental con los personajes masculinos o en el caso de MARIANA O EL ALBA, que por la figura egregia y hasta cierto punto viril de la protagonista, es necesaria la fuerza en el mensaje. Esto se explica por sí solo en el análisis total que de la obra se hace en el Planeamiento del montaje que sigue en las próximas páginas.

En mayo de 1966, LOS SOLES TRUNCOS se repuso de nuevo para el Noveno Festival de Teatro Puertorriqueño, que fue un Festival Ontológico donde se repusieron las mejores obras de los festivales anteriores. Esta vez la dirigió José M. Lacomba. La Comedia Puertorriqueña montó escenas de la obra en el mismo año, bajo la dirección de Pablo Cabrera. Estas escenas se llevaron a los diferentes Centros Culturales que auspicia el Instituto de Cultura Puertorriqueña por todo el País. Producciones Cisne también ha incluido escenas de esta obra en sus programas dramáticos por la Isla. En la actualidad, José M. Lacomba, ha vuelto a dirigirla para llevarla también por todos esos Centros Culturales. Es la primera obra de teatro, completa, que se lleva a dichos centros.

Se hacen ahora arreglos para su estreno en Caracas y al presente, espero montarla de nuevo en el Teatro de Filosofía y Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México, como laboratorio de esta tesis doctoral.

Por considerar LOS SOLES TRUNCOS como una de las obras del autor con más posibilidades para cine experimental, mi esposo y yo llegamos a esbozar su rea-



Boceto de Luis A. Maisonet para la puesta en escena de
LOS HOMBRES DE PAJA para el Seminario de Experimentación
Teatral - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad
Nacional Autónoma de México - 1965

Representación de LOS SOLES TRUNCOS
Facultad de Filosofía y Letras
Seminario de Experimentación Teatral
Universidad Nacional Autónoma de México
México, 1965

TEATRO
DEL
DEPARTAMENTO
DE ARTE DRAMATICO

DE LA

SÉMINARIO DE EXPERIMENTACION TEATRAL
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Rector: Dr. Ignacio Chávez

Secretario General: Dr. Roberto L. Mantilla Molina

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Director: Dr. Francisco Larroyo

Seminario de Experimentación Teatral:

Maestro Fernando Wagner

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

NOVIEMBRE

1965

Portada e interior del programa de las representaciones

MIÉRCOLES 3, JUEVES 4, VIERNES 5, LUNES 8, MARTES 9,
MIÉRCOLES 10, JUEVES 11 Y VIERNES 12 DE NOVIEMBRE

A LAS 19:30 HORAS

LOS SOLES TRUNCOS

COMEDIA TRAGICA EN DOS ACTOS DE
RENE MARQUES (Puertorriqueño)

Reparto

INES Ma. de Lourdes Flores
EMILIA Addy Noemí Reo
HORTENSIA Sotilda González

La acción se desarrolla en una casa muy antigua de la calle
del Cristo en San Juan de Puerto Rico, en la época actual

PRIMER ACTO: Primeras horas de una mañana estival.

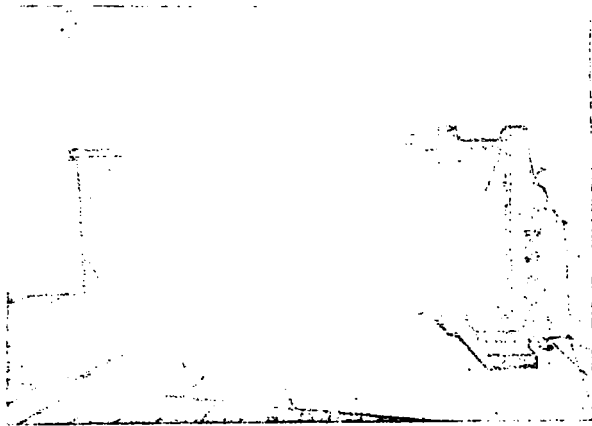
SEGUNDO ACTO: El mismo día, primeras horas de la tarde.

INTERMEDIO — 5 minutos

DIRECCION	Victoria Espinosa de Maisonet
BOCETO DE ESCENOGRAFIA	Luis A. Maisonet
BOCETOS DE VESTUARIO	Carlos Marichal
PRODUCCION	Miguel Cazarín

Deseariamos expresar nuestro agradecimiento
al Instituto de Cultura Puertorriqueña
por su estable cooperación

Seminario de experimentación teatral: MAESTRO FERNANDO WAGNER



EL TEATRO EN LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

POR CARLOS SOLORIZANO

EN el curso del presente año el Departamento de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, incrementó notablemente sus actividades. Este Departamento, a cuyo frente figura Fernando Wagner, ha enriquecido últimamente sus posibilidades con el apoyo de la Dirección de la Facultad, creando nuevas cátedras e impulsando una práctica real y eficaz de la acción escénica. Hasta hace pocos años el Arte Dramático era tan sólo un apartado defnido por algunos cursos dentro de los planes de estudios facultativos. Hoy, los estudiantes cuentan con un local para representaciones, cuya instalación es adecuada y grata, estudiantes que han de obtener una Maestría en Letras con especialidad en Arte Dramático y, posteriormente, el máximo grado que otorga nuestra Universidad que es el Doctorado. Son ellos, pues, los verdaderos especialistas del Teatro, que la UNAM ha ido formando para contribuir a la renovación en la actividad y apreciación de las labores escénicas, en las cuales el Teatro de la Universidad durante sus diferentes etapas, ha desempeñado en México tan importante función.

En el presente año estos futuros especialistas teatrales han presentado en el local de la Facultad algunos interesantes espectáculos, cuyos alcances trascienden la función de un mero laboratorio para convertirse en una verdadera escuela de coordinación y equilibrio, cosas que sólo se pueden apreciar en el reciente montaje de la obra titulada "Los soles traspasos", de la que es autor uno de los más prestigiosos dramaturgos hispanoamericanos, el puertorriqueño René Marqués.

La historia de esta obra narra la decadencia de una gran familia de Puerto Rico, su falta de anclaje, su desesperado intento de asirse a las normas de vida europea, en tanto que la creciente influencia norteamericana se hace sentir desde fuera de la casa que habitan las tres mujeres que constituyen esta familia. Dos de ellas viven en la realidad, en tanto que la otra es la presencia de una hermana muerta, que, sin embargo, en el clima alucinatorio de la acción dramática cobra una vida más corpórea que la de sus dos hermanas. Finalmente, ante la imposibilidad de defenderse frente a la pobreza, las dos mujeres prefieren incendiar la casa y morir en tan simbólico incendio. Todo el drama se desenvuelve en un ambiente de irrealidad, en el cual los acontecimientos menos importantes adquieren una gran significación. Los soliloquios se animan con la aparición de la muerta que deambula apaciblemente por los pasillos, sin que el autor haya pretendido mostrarnos con ese hecho ningún fenómeno sobrenatural, sino un am-

plante de obsesión y delirio. El diálogo combina un abundante caudal metafórico con la ironía del idioma popular y logra así un lenguaje trascendente, denso, que no ignora los recursos sentimentales que funcionan siempre eficazmente en el teatro.

El montaje de esta obra fue encomendado a Victoria Espinosa, estudiante becada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña para terminar su doctorado en esta Facultad, y los tres personajes fueron distribuidos a las estudiantes Lourdes Flores, Noemí Recio y Satilés González.

Constituye una verdadera satisfacción ver sobre el escenario, puestas en práctica, las teorías largamente discutidas en la cátedra y comprobar que los estudiantes han logrado ya manejar sabiamente la medida de sus recursos y han alcanzado una justeza que sólo puede dar una información universitaria y humanística.

El espectador piensa que un día cercano estos jóvenes estudiantes de Arte Dramático constituirán las primeras figuras del teatro mexicano, ya que están asistidos por una escrupulosa formación y por un afán discriminatorio de todo lo que es accidental en el teatro, que les impulsa a buscar siempre lo esencial.

El montaje de Victoria Espinosa fue muy afortunado, tanto en el ritmo de la representación, como en el movimiento de las figuras, manejo de las luces y efectos escénicos.

Las tres actrices, muy bien entrenadas en sus réplicas mutuas, administraron con sabiduría sorprendente sus tonos vocales haciéndolos coincidir con una concentración intencionada en sus movimientos y un adecuado crecimiento interpretativo dentro de los límites de duración de la obra.

La escenografía de Luis A. Maisonet, tan bien ambientada como pocas se hayan visto en México en los teatros profesionales, se vio enriquecida con el diseño del vestuario, que convirtió los trajes en partes esenciales de los caracteres que los visten.

Es de desear que esta representación pueda ser vista predominantemente por un público más numeroso, ya que el muy exigente que asiste a estas representaciones facultativas lo premió con su mejor aplauso y auguró para estos especialistas del teatro un porvenir inmediato y fructífero en las actividades escénicas de México.

NOVENO FESTIVAL DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO
(Festival ontológico)
Instituto de Cultura Puertorriqueña
Puerto Rico - 1966

INSTITUTO DE CULTURA

NOVENO FESTIVAL DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO

LOS SOLES TRUNCOS

de RENE MARQUES

Director JOEL L. GONZALEZ

5, 6, 7, y 8 DE MAYO DE 1966
8:30 P.M.

TEATRO TAPIA

Cartel para esta reposición de
LOS SOLES TRUNCOS

Esther Sandoval como Inés
Myrna Vásquez como Emilia y
Flavia Lugo como Hortensia.



Los Soles Truncos
de Rene Marques

lización cinematográfica. Se llegó a planear el guión de cine de las primeras escenas y el cual forma parte del Libreto de Dirección del estreno de la obra y el cual regalé al autor hace unos años. Hasta el productor de cine y actor Braulio Castillo hizo los primeros contactos con nosotros para someter luego los planes al autor para su aprobación. Pero nada llegó a concretarse en definitiva.

Se han hecho varias ediciones de LOS SOLES TRUNCOS. En México, por la Editorial Arrecife en 1959; (3) Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1959 y 1968; la Librería Cultural de San Juan, en 1965 y 1967; y Latin American Literature, Antología de Willis Knapp Jones, en 1963 (con fragmentos de traducción inglesa de la obra), y publicada por Frederick Ungar Publishing Co, New York. Se ha traducido en tres versiones al inglés: THE HOUSE ON CRISTO STREET, traducida por Richard Wiezell para la producción del Chicago Community Theatre en 1959; THE HOUSE OF THE SETTING SUNS, fragmentos incluidos en la Antología "Latin American Literature" mencionada arriba y THE TRUNCATED SUNS, en proceso de traducción por Charles Pilditch de la Universidad de Rutgers, New Brunswick. Actualmente se estudia en esa universidad, así como en la Universidad de California en el curso de Teatro Hispanoamericano que ofrece el Dr. Seymour Menton; también en la Universidad de Puerto Rico y en la Nacional Autónoma de México.

Junto a LA CARRETA, LOS SOLES TRUNCOS es la obra del autor que más veces se ha representado y sobre la cual se han hecho más fichas bibliográficas de crítica y estudio.

II. Planeamiento del montaje

Para entrar de lleno a considerar la dirección de LOS SOLES TRUNCOS se precisa recurrir al análisis literario de ésta, sin el cual quedaría trunca su interpretación. Ese análisis puede servir de base para la aplicación práctica y directa en todos los recursos del montaje. No puede existir una puesta en escena completa, si se desconoce este detalle. Desde luego, que el análisis literario va dirigido más bien hacia un punto de vista plástico y auditivo que depende más de la percepción extrasensorial que se les da a esos dos aspectos. Y ya que la obra se inspira en el cuento PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO del mismo autor, de su libro de cuentos EN UNA CIUDAD LLAMADA SAN JUAN (1960), creo es preciso también, observar de cerca el tránsito de un género a otro, lo que bien puede redondear su interpretación escénica, para luego pasar a los otros detalles del montaje.

1. Tránsito de un género a otro

Del cuento PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO del mismo autor, a LOS SOLES TRUNCOS. Véase a continuación, el cuento:

Purificación en la Calle del Cristo ^(3a)

RESSE MARQUÍS

LA CASA ESTÁ SOLA — DIJO INÉS. Y EMILIA ASINTIÓ. Aunque no era cierto. Allí también estaba Hortensia, como siempre (las tres reunidas en la gran sala), las tres puertas de dos hojas cerradas como siempre sobre el balcón, las persianas apenas entreabiertas, la luz del amanecer rompiéndose en tres colores (azul, amarillo, rojo) a través de los cristales alemanes que formaban una rueda trunca sobre cada una de las puertas, o un sol tricolor, trunco también, cuando de haber visto morir un siglo y nacer otro, de las innumerables capas de polvo que la lluvia arastraba luego, y de los años de alitre depositados sobre los cristales una vez transparentes, y que ahora parecían empañados, oponiendo mayor resistencia a la luz, a todo lo de afuera que pudiera ser claro, o impuro, o extraño (hiriente en fin).

—¿Te acuerdas? —preguntó Inés. Y Emilia asintió.

No era preciso sentir a algo determinado porque la vida toda era un recuerdo, o quizás una serie de recuerdos, y en cualquiera de ellos podía situarse cómodamente para sentir a la pregunta de Inés, que pudo haber sido formulada por Hortensia, o por ella misma, y no precisamente en el instante de este amanecer sino el día anterior o el mes pasado o un año antes, aunque el recuerdo bien pudiera remontarse al otro siglo: Estensburgo, por ejemplo, en aquella época imprecisa (impreciso era el orden cronológico, no el recuerdo ciertamente) en que las tres se preparaban en el colegio de señoritas para ser lo que a su rango correspondía en la ciudad de San Juan, adivinando ella e Inés que sería Hortensia quien habría de deslumbrar en los salones, aunque las tres aprendieran por igual los pequeños secretos de vivir graciosamente en un mundo apacible y equilibrado, donde no habría cabida para lo que no fuese bello, para las terribles vulgaridades de una humanidad que no debía (no podía) llegar hasta las frágiles *frontóns*, protegidas no tanto por los espesos muros del colegio como por la labor complicada de los encajes, y los tapices, y los *lieds* de Schubert y la férrea caballerosidad de los más jóvenes oficiales prusianos. ¡Hortensia! Hortensia en su traje de uso azul cuando asistió a la primera recepción en La Fortaleza (el Gobernador General bailando

una mazurca con su hermana mayor bajo la mirada fría de papá Burckhardt). Eso es Hortensia ya en San Juan. El colegio, será en el tiempo. Y ella, Emilia, observando el mundo destimbante del palacio colonial en esa noche memorable, al lado de la figura imponente de la madre. (Mamá Eugenia, con su soberbio porte de reina; su cabello oscuro y espeso como el vino de Málaga, sobre el cual tan bien lucía la diadema de zafiros y brillantes; con su tez pálida y mate que el sol del trópico inútilmente había tratado de dorar, porque ya el sol de Andalucía le había dado el tinte justo; con su traje negro de encajes y su enorme pericón de ébano y seda donde un cisne victórico se destizaba siempre sobre un estanco con olor a jasmín.) Y ella, Emilia, con sus trenzas apretadas (odiosas trenzas), hecha un ovillo de rubor cuando el alférez español se inclinó galante a su oído para murmurar: *Es usted más hermosa que su hermana Hortensia*.

Inés vio a Emilia sentir a su pregunta y pensó: *No puedes recordar, Emilia. Los más preciosos recuerdos los guardo yo.*

Porque a su pregunta, *¿Recuerdas?*, supo que Emilia iría a refugiarse en el recuerdo de siempre. Que no era en verdad un recuerdo; sino la sombra de un recuerdo porque Emilia no lo había vivido.

Emilia, con sus trenzas apretadas (hermosas trenzas) se había quedado en casa con la vieja mamá. (Emilia, con su pequeño pie torcido desde aquella terrible caída del caballo en la hacienda de Tota Alta, obstinada en huir de la gente, aún en el colegio, siempre apartada de los corrales, del bullicio; haciendo esfuerzos dolorosos por ocultar su cojera, que no era tan ostensible después de todo, pero un hondo hería su orgullo; refugiándose en los libros o en el cuaderno de versos que escribió a hurtadillas). Y ella, Inés, no logrando lucir hermana en el traje de color perla que hacía resaltar su tipo mediterráneo, porque tenía el mismo color de tez de mamá Eugenia, el mismo cabello espeso y oscuro, pero inútilmente porque nada había en sus rasgos que hiciese recordar la perfección helena del

rostro materno (era francamente fea: desde pequeña se lo había revelado la crueldad del espejo y de la gente) y su fealdad se acentuaba entre estos seres excepcionalmente hermosos: papá Burckhardt, con su apariencia de dios nórdico, Hortensia, mamá Eugenia, y aún la lisiada Emilia, con su belleza transparente y lítmica, como uno de sus versos. No debió entonces sorprenderle al haber escuchado (¡sin proponérselo, Dios Santo!) las palabras que el joven alférez deslizara al oído de Hortensia: *Es usted la más deslumbrante belleza de esta recepción, señorita Hortensia* (fue poco después de haber bailado Hortensia la mazorca con el Gobernador General). Y en realidad no le sorprendió. Le dolió, en cambio. No porque ella dejase de reconocer la belleza de su hermana, sino porque las palabras provenían de él.

Emilia se levantó y, cojeando lastimosamente, fue a pasar con suavidad su pañolito de encajes por la mejilla izquierda de Hortensia.

—Le pusiste demasiados polvos de arroz en este lado—, explicó al sorprender la mirada inquieta de Inés. Luego volvió a sentarse.

Las tres permanecieron silenciosas e inmóviles (Emilia e Inés sin apartar los ojos de Hortensia).

—¿Verdad que está hermosa?—, preguntó Emilia en voz baja.

Lo estaba. Amorosamente la habían vestido con sus galas de novia. Bajo la luz del cirio todo lo blanco adquiría un tinte amarillento. O era quizás el tiempo. El velo se había desgarrado. Pero los azahares estaban intactos. Y las manchas del traje pudieron disimularse gracias a los pliegues hábilmente dispuestos por Inés. Lástima que la caja no fuese digna de su contenido: un burdo azud cedido por Beneficencia Municipal.

Emilia suspiró. Esperaba. Pero Inés no parecía tener prisa. Estaba allí, encorvada, con su escaso pelo gris cayéndole sobre la frente, el rostro descuartizado por una red implacable de arrugas profundas, terriblemente fea en su callada determinación. Y a Emilia se le ocurrió pensar qué hubiese hecho Inés en el lugar de Hortensia. Aunque de inmediato se vio forzada a rechazar la proposición porque *nadie* pudo haber estado en el lugar de Hortensia. Hortensia dijo *no* a la vida. Quienquiera que le hubiese revelado la verdad había sido cruel en demasía. ¿Hubo alguien que en realidad conociese a Hortensia? ¿Hubo alguien que *previese* su reacción?)

De todos modos lo supo: el rapacillo de la mulata (la mulata que tenía su puesto en un zaguán de la Calle Imperial), el que gateaba entre los manojos de saúco y albahaca y yerbabuena, tenía azules ojos. Un alférez español puede amar hoy y haberle dado ayer el azul de sus ojos al rapacillo de una yerbatera. Hasta la imponente mamá Eugenia dió sus razones para excusar el hecho. (Papá Burckhardt no. Papá Burckhardt siempre dejó que el mundo girara bajo su mirada fría de naturalista alemán, convertido en hacendado del trópico.) Pero Hortensia dijo *no*, aunque antes había dicho

sí y aunque los encajes de su traje de novia hubiesen venido de Estrasburgo. Y la casa de la Calle del Cristo cerró sus tres puertas sobre el balcón de azulejos. El tiempo entonces se partió en dos: atrás quedóse el mundo estable y seguro de la buena vida; y el presente tornóse en el comienzo de un futuro preñado de desastres, como si el *no* de Hortensia hubiese sido el filo atroz de un cuchillo que cercenara el tiempo y dejase de escapar por su herida un torbellino espantoso de cosas jamás soñadas: La armada de un pueblo nuevo y bárbaro bombardeó a San Juan. Y poco después murió mamá Eugenia (de anemia pemiciosa según el galeno, sólo para que papá Burckhardt fríamente rechazase el diagnóstico porque mamá Eugenia había muerto de dolor al ver una bandera extraña ocupar en lo alto de La Fortaleza el lugar que siempre ocupara su pendón de oro y gualda). Y cuando el lujoso féretro de caoba desapareció por el zaguán, todos tuvieron conciencia de que el mundo había perdido su equilibrio. Como lo demostró papá Burckhardt al pisar ya apenas la casa de la Calle del Cristo. Y pasar semanas enteras en la hacienda de Toa Alta desbocando caballos por las vegas de caña. Hasta que un día su cuerpo de dios nórdico fue conducido por cuatro peones negros a la casa de los soles truncos sin que pudiera reconocérsele en su improvisado sudario de polvo y sangre. Y el mundo se hizo aún más estrecho, aunque a su estrechez llegaron luego noticias de una gran guerra en la Europa lejana, y cesara entonces la débil correspondencia sostenida con algunos parientes de Estrasburgo, y con los tíos de Málaga. Pero habrían de transcurrir dos años más para que en San Juan muriera la nana negra, y en Europa Estrasburgo pasara a las manos de Francia, y el mundo fuese ya un recinto cerrado al cual sólo tuviese acceso el viejo notario que hablaba de las contribuciones, de crisis, de la urgencia de vender la hacienda de Toa Alta a los americanos del Norte. (Y Hortensia pudiese acoger siempre la proposición con su sonrisa helada: *Jamás nuestras tierras serían de los bárbaros.*)



Inés casi se sobresaltó al ver a Emilia levantarse a ir a pasar su destrozado pañolito de encajes por la mejilla de Hortensia. Le pareció pueril la preocupación de Emilia por los polvos de arroz. Si ella le había puesto más polvos en la mejilla izquierda a Hortensia había sido sencillamente para ocultar la mancha oscura que desde hacía años había aparecido en aquella zona de la piel de su hermana. Nunca hacía cosa alguna sin motivo. Nunca.

Emilia estaba nerviosa (en obvio que estaba nerviosa) y sin embargo se mostró decidida cuando le comunicó su plan. Había temido alguna resistencia de parte de su hermana. Pero Emilia había alzado a ella su mirada color violeta y había sonreído al murmurar: *Sí. Purificación*. Sin duda interpretaba el acto de un modo simbólico. Era una suerte. Hacía tanto tiempo que Emilia no escribía versos. En el cofre de sándalo descansaba el manajo de cuartillas amarillentas. (Mamá Eugenia siempre sonrió leyendo los versos de Emilia. Papá Burckhardt no. Porque Emilia jamás osó mostrarle su cuaderno.) A ella, a Inés, le producían en cambio un extraño desasosiego. *Soy piedras pequeñas entre las manos de mayo*. Le desconcertaba la ausencia de rima. Y sin embargo sentía como el vértigo de un inasible ritmo arrastrándole a un mundo íntimo que le producía malestar. Emilia nunca explicaba sus versos. Y ese misterioso estar y no estar en el ámbito de un alma ajena le seducía y le angustiaba a la vez. *Tu pie implacable bollando mis palabras, tu pie de fierro sobre una palabra: amor*. No podía precisar lo, pero había algo obscuro en todo esto, algo que no era posible relacionar con el violeta pálido de los ojos de Emilia, ni con su pie lisiado, ni con su gesto de niño tímido y asustadizo. O quizás lo obscuro era precisamente eso, que fuese Emilia quien escribiese versos así. Lo peor había sido el *tu* innombrado, pero siempre presente en las cuartillas amarillentas. *Soy cordero de Pascua para TU espada, Valle del Eco para TU voz*. ¡La angustia de ese *tu*...! (¿Podía ser otro que él?)

No tenía prisa. Sabía que Emilia estaba ya impaciente. Pero ella no podía tener prisa. Necesitaba esos minutos para volcarse toda dentro de sí misma. Porque habían muchos los años de convivencia y miseria, de frases pueriles y largos silencios, de hambre y orgullo y penumbra y vejez. Pero nunca de estar a solas consigo misma. Viviendo Hortensia había sido imposible. Pero ahora...

El tiempo era como un sol trunco (azul, amarillo, rojo) proyectando su esmerilada fatiga sobre la gran sala. Sin embargo, el tiempo había sido también transparente. Lo había sido en aquel instante para Hortensia con su bata blanca de encajes. Estaba casi de perfil y el rojo de un cristal daba sobre su cabeza produciendo una aureola fantástica de sangre, (o de fuego quizás). Ella la observaba a través del espejo de la consola. Y deseó de pronto que la vida fuese un espejo donde no existieran las palabras. Pero las palabras habían sido pronunciadas. La fría superficie de la luna había rechazado su voz, y las palabras flotaban aún en la gran sala, irremediadamente dispersas, sin posibilidad alguna de recogerlas (de aprisionarlas de nuevo en su gar-

ganta) porque la vida no cabía dentro del marco del espejo, sino que transcurría más acá, en el tiempo, en un espacio sin límites, donde otra vez podía responder a sus palabras:

—Gracias por decirme—, y era la voz de Hortensia. Luego un silencio corto y agudo como grito, y de nuevo la voz—: No me casaré, desde luego.

Sus ojos se apartaron entonces del perfil reflejado junto al piano y resbalaron por la imagen de su propio rostro. Y toda su carne se estremeció. Porque jamás había visto su fealdad como en aquel instante. Y vio a Hortensia (su imagen en el espejo) apartarse del piano de palo de rosa y acercarse a ella lentamente. Y en su movimiento había abandonado la zona de cristal rojo y pasado por la zona del cristal azul, pero al detenerse a sus espaldas ya había entrado en la zona del cristal amarillo, de modo que su rostro parecía envuelto en un polvillo de oro, como si después del tiempo de la vida y del tiempo del sueño entrase en un tiempo que podía ser de eternidad desde el cual sus ojos fuesen capaces de romper el misterio del espejo para buscar los otros ojos angustiados, y aunque la voz de Hortensia no tuviese el poder de traspasar la superficie límpida no era preciso que así fuese porque las palabras, de ser pronunciadas, rebotarían como imágenes para penetrar en su fealdad reflejada y hacerla sentir el pavor de esa fealdad (o acentuar el pavor ya demorado):

—Es mejor así. Porque jamás compartiría yo el amor de un hombre. ¡Jamás!

Y ella sintió verdadero espanto pues le pareció que Hortensia no se refería a la yerbarena de la Calle Imperial. Y pensó en Emilia. Pero el espejo no contenía en su breve mundo la imagen de Emilia, sino la suya propia. Y de pronto todas las palabras pronunciadas, las suyas también: *Tiene una querida, Hortensia; y un hijo en sus malas*, le golpearon el pecho con tal ímpetu que le impidieron respirar. Y el espejo fue convirtiéndose en una bruma espesa que crecía, y crecía, y su cuerpo empezó a caer en un abismo sin límites, cayendo, cayendo más hondo, hasta chocar bruscamente contra un suelo alfombrado de gris.

El cuerpo de Hortensia permanecía en una zona a la cual no llegaba la luz tricolor del alba. Sólo el cirio derramaba su débil claridad de topacio sobre el rostro enmarcado de azabares y tul.

Inés observaba los labios secos petrificando la sonrisa enigmática, los mismos labios que en tantos años de miseria (y soberbia, y hambre y frases pueriles) jamás abordaron la palabra que hubiese dado sosiego a la eterna incertidumbre, la palabra que hubiese hecho menos infernal su tarea de proteger el orgullo de Hortensia y la invalidez de Emilia, de fingirse loca ante los acreedores, y vender las joyas más valiosas (y la plata), de cargar diariamente el agua del aljibe desde que suspendieron el servicio de acueducto, y aceptar la caridad de los vecinos, y rechazar las ofertas de compra por la casa en ruinas, e impedir que los turistas violaran el recinto en su búsqueda bárbara de miseria (alejando los humeantes hocicos ajenos de la ruina propia y el dolor).

Emilia no podía apartar su mirada de la tenue llama del cirio, y le parecía la manecita dorada de un niño que se abría y cerraba así, a intervalos caprichosos, y le vinieron a la memoria unas palabras incomprensibles: *Sólo tu mano purificará mi corazón*. ¡Isaías? No era un texto sagrado. Algo más próximo (¿o remoto?) en el tiempo. *Sólo tu mano...* ¡Sí! En las cuartillas amarillentas del cofre de sándalo. ¡Eran palabras suyas! Sonrió. Su corazón en el cofre de sándalo. Donde no habría de llegar la sonrisa helada de Hortensia ni la mirada inquisitiva de Inés. El único lugar donde puede sobrevivir el corazón en un mundo sin razón alguna para la vida.

Volvió sus ojos hacia Inés. Esperaba la realización del acto. Un bello acto, ciertamente. ¿Cómo pudo ocurrírsele a su hermana? Bien, se le había ocurrido. Y ella aprobaba aquel acto de purificación. Porque todo lo bello, lo que había sido hermoso, estaba contenido en aquella caja tosca que proveía la Beneficiencia Municipal. (Todo lo que es bello y debe perecer, había perecido.)

Vio en ese instante a Inés ponerse de pie y tuvo un ligero estremecimiento. Le pareció más alta que nunca y creyó descubrir en su gesto y su mirada algo terriblemente hermoso que hacía olvidar momentáneamente su horrible fealdad. *¡Al fin!*, pensó, y poniéndose de pie, preguntó sonriendo:

¿Ya?

Inés vio la sonrisa de Emilia y sintió una punzada en un lugar remoto de su pecho porque inexplicadamente aquellos labios de anciana habían sonreído con la frescura y el encanto de una niña. Oyó luego la voz cascada decir:

—Espera por mí.

Y vio a Emilia alejarse, con su horrible cojera más acentuada que nunca, hacia la habitación de la izquierda. Sola ya con Hortensia, echó una ojeada a la sala. Sus ojos se desviaron en la enorme mancha irregular que, como el mapa de un istmo que uniera dos mundos, partía desde el plafón hasta el piso. Sobre el empapelado que una vez fuera gris y rosa el agua había grabado su huella para hacer eterno en la sala el recuerdo del temporal. Y fue en ese mismo año de *San Felipe* cuando ella supo la otra catástrofe. Y es que el viejo notario le ahorró en esa ocasión todos los preámbulos: la hacienda de Toa Alta había sido vendida en subasta pública para cubrir contribuciones atrasadas. Desde entonces la miseria fue el girar continuo de un remolino lento, pero implacable, que arrastraba, por lustros, por décadas, hasta llegar al tiempo en que los revolucionarios atacaron La Fortaleza, y se descubrió el cáncer en el pecho de Hortensia. Ya no era posible tener conciencia del hambre porque el torbellino había detenido su girar de *tempo* lento ante la avasallante destrucción de las células (y el huir de sangre, y el dolor hondo que roía sin gritos). Pero sangre y dolor petrificáronse en el pecho sin células y la sonrisa se puso fría en los labios de Hortensia. Y ayer su cuerpo no tenía aún la rigidez postrera (ella lo sabía



porque terminaba en ese instante de lavar el cadáver) cuando al zaguán llegaron los extraños con sus ademanes amplios y sus angostas sonrisas de funcionarios probos: el Gobierno había decidido que la casa (la de la Calle del Cristo, la de los soles truncos se convirtiese en hostería de lujo, para los turistas, y los banqueros, y los oficiales de la armada aquella.) No fue preciso fingirse loca porque en esta ocasión estaba enloquecida. Y sus largas uñas con olor a muerte claváronse en el rostro que tenía más próximo, hasta que saltó la sangre, y desaparecieron las sonrisas. Y después sus puños golpearon despiadadamente, con la misma furia con que había combatido la vida; golpeando así, ¡así!, contra la miseria, y los hombres, y el mundo, y el tiempo, y la muerte, y el hambre, y los años, y la sangre, y de nuevo la vida y el portalón de ausubo que los otros habían logrado cerrar en su precipitada huida. Y en la pared de la sala, la enorme mancha del tiempo dibujaba el mapa de dos mundos unidos por un istmo. Y era preciso destruir el istmo.

Emilia salió de la habitación y vio a Inés de pie, inmóvil, con la vista fija en la pared de enfrente. Avanzó penosamente y fue a depositar el pequeño cofre de sándalo a los pies del féretro. *Mí corazón a tus pies, Hortensia.* Luego volvió hacia Inés y quedóse en actitud de espera. La vio apartar los ojos de la pared y dejarlos resbalar por su rostro hasta fijarlos por un instante en el cofre de sándalo, y luego alejarse hacia la consola y tomar una bolsa de seda negra que ella no había observado sobre el mármol rosa y regresar junto a Hortensia. Estaban ambas ante el féretro abierto e Inés derramó el contenido de la bolsa negra sobre la falda de Hortensia. Ella observó con asombro aquellos objetos que había creído devorados por el tiempo (o por el hambre quizás; en fin, por la miseria y el tiempo).

Inés tomó la sortija de brillantes y trabajosamente pudo colocarla en el anular izquierdo de Hortensia. Luego colocó la de perlas en el dedo de Emilia. La ajorca de oro y rubíes fue a adornar la muñeca de Hortensia. Con la diadema de zafiros y brillantes en su mano, se detuvo indecisa. Echó una ojeada a la cabeza postrada, ceñida de azahares, y con gesto decidido volvióse y ciñó la diadema de mamá Eugenia en la frente de Emilia. Tomó al fin la última prenda (el ancho anillo de oro de papá Burckhardt) y colocándolo en su propio dedo anular, salió presurosa de la estancia haciendo crujir la madera reseca de la casa en ruinas.

El leve resplandor del cirio arrancaba luces fantásticas a los brillantes en el dedo de Hortensia. Y Emilia vió pasar como una sombra a Inés, por el fondo, con un quinqué en la mano. El olor a tiempo y a polvo que caracterizaba la sala empezó a desvanecerse ante el olor penetrante a petróleo. De pronto a los rubíes de la ajorca se les coaguló la sangre. (Porque la sala toda se había puesto roja.) Y Emilia vió a Inés acercarse de nuevo y detenerse junto a Hortensia. Y encontró la figura erguida de su hermana tan horriblemente hermosa sobre el trasfondo de llamas, que con gesto espontáneo apartó la diadema de sus propias sienes y ciñó con ella la frente marchita de Inés. Luego fue a sentarse en el sillón de Viena y se puso a observar la maravilla azul de los zafiros sobre las crenchas desteñidas, que ahora adquirían tonalidades de sangre, porque el fuego era un círculo purificador alrededor de ellas.

Y estaban allí, reunidas como siempre en la gran sala; las tres puertas sobre el balcón, cerradas como siempre; los tres soles truncos emitiendo al mundo exterior por vez primera la extraordinaria belleza de una luz propia, mientras se consumía lo feo y horrible que una vez fuera hermoso y lo que siempre fuera horrible y feo, por igual.



a. A manera de prefacio

Ya el título de por sí simbólico, establece la pauta: una cualidad en un sitio dado. Autoanalizarse, autocorregirse por la penitencia, el sufrimiento y no en un lugar real cualquiera, sino precisamente en un lugar que tiene nombre de sacrificio, de santidad. PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO da pues, el tono que caracterizará el cuento. Y la estructura seguirá también esa línea. Trazada en dos planos, se moverá entre lo real y lo irreal de un tiempo mental y de un tiempo vivido; porque la presentación escénica escoge una hora, un momento dado en la vida de dos seres en particular. El tiempo mental es el instante preciso del desarrollo del cuento y el tiempo vivido abarca toda la vida física y emocional de dos personajes Inés y Emilia, como en una especie de duermevela.

El autor en una posición omniacente, deja que éstos tengan vida propia y sólo mediante sus pensamientos. De ahí que se tiene la impresión de que casi todo el cuento se desarrolla únicamente en la mente de esos seres. Por eso es difícil deslindar una cosa de la otra. Y aun los trozos descriptivos del ambiente aunque dichos por el autor, parecen ser percepciones emotivas de esos dos personajes. Aunque este análisis no intenta ser un estudio estilístico, y mucho menos completo, hay que hacer notar sin embargo, el vuelo poético del cuento, cuyas imágenes y lenguaje figurado, tan armónicamente lo conforman. Frente a la frase decadente de:

"—y su enorme período de ébano y seda donde un cisne violáceo se deslizaba siempre sobre un estanque con olor a jazmín—" (3b)

la sintaxis del resto del cuento se enriquece con frecuentes imágenes, aparte de los hermosos versos de Emilia, y siempre alusivas al tema del tiempo.

Entre éstas:

"—el filo atroz de un cuchillo que cercenara el tiempo y dejara escapar por su herida un torbellino de cosas jamás soñadas.—" (4)

"—improvisado sudario de polvo y sangre—" (5)

"El tiempo era como un sol trunco (azul, amarillo, rojo) proyectando su esmerilada fatiga sobre la gran sala—" (6)

"Luego un silencio corto y agudo como un grito—" (7)

"—Y el espejo fue convirtiéndose en una bruma espesa que crecía, y crecía,—" (8)

"—Y ya no era posible tener conciencia del hambre porque el torbellino había detenido su girar de tiempo lento ante la avasallante destrucción de las células (y el huir de la sangre, y el dolor hondo que roía sin gritos.)" (9)

b. El asunto

El asunto se tratará en el análisis de la obra dramática. (Véase la

p. .)

c. Proceso de creación

No siempre se tiene la oportunidad de ver de cerca el proceso de adaptación de un texto y su tránsito de un género a otro. Al considerar la estructura trataré de ver el desarrollo y la estructura del cuento en tal forma que pueda considerarse la caracterización y las diferencias con la obra dramática. Se verá cómo el autor ha retenido los elementos conflictivos que contenía el cuento y cómo los ha plasmado en materia dramática. Lo que ha añadido ha sido resultante lógica de lo que ya tenía. Los elementos teatrales de escenografía, luces, música, etc., se amalgaman con naturalidad al contenido. No se podría decir qué género es superior al otro, porque cada uno tiene vida y cualidades propias dentro de sus delimitaciones. Por lo tanto cada uno tiene sus propios y exclusivos valores característicos. Véase en que pueden consistir estos:

Desarrollo y estructura

PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO no sigue el molde convencional del cuento. Está estructurado más bien a la manera moderna del irlandés James Joyce y el norteamericano, William Faulkner. La exposición no puede señalarse como colocada en un lugar exacto, pues se desborda a través de todo el cuento. El asunto refleja más bien un estado mental desarrollado a base de monólogos interiores de unos personajes ancianos ya, y enajenados de la realidad circundante, que viven mundo adentro. Por lo cual y adecuadamente, la acción progresa lentamente. Como la decisión final ya se ha determinado antes de empesar la acción, es difícil localizar el punto culminante dentro de una serie de pensamientos incoherentes. A lo sumo, podría estar en el pensamiento referente a la muerte de Hortensia y la expropiación de la casa.⁽¹⁰⁾ Pero son hechos ocurridos antes de ese tiempo mental.

Hay adecuación entre el contenido y la estructura ya que la alteración cronológica de los hechos debida al flujo de conciencia, concuerda con toda la retrospectión mental del asunto dentro de un molde completamente flexible.

El cuento se inicia con una frase aseverativa que ya implica soledad, incomunicación:

"La casa está sola—" (11)

Luego un párrafo introductorio del autor sobre la realidad; y en seguida el

"¿Te acuerdas?" (12)

En dos publicaciones posteriores, de este cuento^(12a) aparece "¿Recuerdas?" por "¿Te acuerdas?", lo que le da más sonoridad auditiva a la pre-

gunta y que además concuerda con el segundo "¿Recuerdas?" que le sigue. A partir de esas dos interrogantes que dan ya la tónica del asunto, hay cinco monólogos interiores en los cuales se alternan los personajes de Inés con tres y Emilia con dos. Y entre ellos, tres intervenciones más del autor quien concluye el cuento. A saber: Comienzo, exposición por el autor: p. 27; monólogo interior de Inés: pp. 27-28; descripción y diálogo en la realidad, por el autor: p. 28; monólogo interior de Emilia: p. 28; de Inés: p. 29; de Emilia: p. 30; de Inés: pp. 30-31; final por el autor: p. 31. Pero esas intervenciones del autor no son en ningún momento intervenciones realistas y objetivas. Forman parte de las percepciones emotivas de sus personajes, enfatizando sus estados anímicos y ampliando aún más su radio de acción psicológica. Las oraciones largas y fluctuantes contribuyen a dar la sensación de diálogo mental propio del fluir automático del pensamiento surrealista. Antítesis como:

"—y creyó descubrir en su gesto y su mirada algo terriblemente hermoso que hacía olvidar momentáneamente su horrible fealdad." (12b)

que con toda intención se repite con variante al final:

"—Y encontró la figura erguida de su hermana tan horriblemente hermosa sobre el trasfondo de llamas, que con gesto espontáneo apartó la diadema de sus propias sienes y cidió con ella la frente marchita de Inés." (12c)

y

"Luego un silencio corto y agudo como un grito, y de nuevo la voz.—" (12a)

"Una bruma espesa que crecía, y crecía——" (12e)

contribuyen a establecer el contradictorio fluir de las ideas. También el uso frecuente de la conjunción "y" tanto dentro de las frases como al comienzo de las oraciones, es un recurso ingenioso para establecer la continuidad y el desbordamiento de esas mismas ideas.

Véase ahora cómo el contenido y la caracterización se derraman y disuelven sobre esa estructura, amoldándosele compactamente. El paisaje, en este caso, un ambiente cerrado, adquiere subjetividad porque está visto a través de la impresión afectiva de los personajes. Así las cualidades (virtudes y defectos) humanas lo personifican y no hay división alguna entre lo animado y lo inanimado porque ambos se funden en uno solo.

"La casa está sola—dijo Inés. Y Emilia asintió. Aunque no era cierto. Allí también estaba Hortensia, como siempre, las tres reunidas en la gran sala, las tres puertas de dos hojas cerradas como siempre sobre el balcón, las persianas apenas entreabiertas, la luz del amanecer rompiéndose entre colores (azul, amarillo, rojo) a través de los cristales alemanes que formaban una rueda trunca sobre cada una de las puertas, o un sol tricolor, trunco también, cansado de haber visto morir un siglo y nacer otro, de las innumerables capas de polvo que la lluvia arrastraba luego, y de los años de salitre depositados sobre los cristales una vez transparentes, y que ahora parecían esmerilados, oponiendo mayor resistencia a la luz, a todo lo de afuera que pudiera ser claro, o impuro, o extraño (irriente en fin)." (13)

Así se inicia el cuento y con esa impresión también termina, enfatizando así el encerramiento psicológico de las tres mujeres.

Y si la obra dramática comienza con el llamado de Inés a Emilia, trayéndola a la realidad, aquí se puede decir que el monólogo interior se inicia a partir de:

"—¿Recuerdas—preguntó Inés. Y Emilia asintió. No era preciso asentir a algo determinado porque la vida toda era un recuerdo, o quizás una serie de recuerdos, y en cualquiera de ellos podía situarse cómodamente para asentir a la pregunta de Inés, que pudo haber sido formulada por Hortensia, o por ella misma, y no precisamente en el instante de este amanecer sino el día anterior o el mes pasado o un año antes, aunque el recuerdo bien pudiera remontarse al otro siglo." (14)

Desde luego el recuerdo atemporal, lo mismo puede refugiarse en un ayer patinado por el tiempo o estrellarse contra la cruda y desconocida realidad del presente. Con el estímulo de la pregunta, Emilia se pierde en el torbellino de sus recuerdos y el autor inicia parte de la exposición en que se dan los datos precisos sobre el origen de la familia y el lugar de la acción. Con:

"Inés vio a Emilia asentir a su pregunta y pensó: 'No puedes recordar, Emilia. Los más preciosos recuerdos los guardo yo'." (15)

se enlaza la pregunta anterior. Y es éste el primer encuentro con el pensamiento de Inés y lo que se podría llamar el comienzo del conflicto interior del personaje.

"(era francamente fea: desde pequeña se lo había revelado la crueldad del espejo y de la gente) y su fealdad se acentuaba entre estos seres excepcionalmente hermosos: papá Buchardt, con su apariencia de dios nórdico, Hortensia, Mamá Eugenia, y aun la lisiada Emilia con su belleza transparente y rítmica, como uno de sus versos." (16)

La realidad presente, en forma de narración cortísima, es descrita por el autor. Emilia, cojeando se acerca a Hortensia y quita con su pañuelo un poco de polvo de su mejilla.

"Las tres permanecían silenciosas e inmóviles. (Emilia e Inés sin apartar los ojos de Hortensia.)" (17)

La presentación de las tres es directa y se establece ya que el autor ha escogido omniscientemente a dos personajes para presentar la trama desde esa perspectiva. Algunos renglones más adelante, al hablarse del

"burdo atadé cedido por Beneficencia Municipal" (18)

es que se descubre que el tercer personaje está muerto en cuerpo presente. Pero al decirse que los tres están silenciosos ya se les está dando una participación, aunque inactiva, a la muerte. Así el cuerpo rígido viene a ser una conciencia física para las otras dos.

Un movimiento de Emilia, en la realidad

"Emilia se levantó y, cojeando lastimosamente, fue a pasar con suavidad su pañolito de encajes por la mejilla izquierda de Hortensia." (18a)

tiene cierto toque trivial que la ayuda a disipar el tedio de la espera.

"Emilia suspiró. Esperaba. Pero Inés no parecía tener prisa." (19)
Y con el suspiro empieza el monólogo interior de Emilia que espera por algo que aun no se sabe. Emilia recuerda el desengaño amoroso de Hortensia, lo que motivó el encerramiento de la casa; el cambio de soberanía en la Isla; la muerte de la madre y el padre, y de la Nana negra, la Primera Guerra Mundial y como culminación, la urgencia de vender la Hacienda de Teo Alta por contribuciones atrasadas. El pensamiento queda preso en la consigna de Hortensia:

"Jamás nuestras tierras serán de los bárbaros." (20)

como si con la exclamación se pudiera detener el tiempo.

En Inés la que agarrando el hilo de la acción mental, expone sus pensamientos. Para hacerlo, Marqués repite la acción anterior de Emilia, como si todavía no hubiera terminado de ocurrir, ya que la longitud de lo que se piensa no tiene necesariamente que guardar proporción con la acción lógica y real. Y aún en milésimas de segundos entre el lapso mental de una acción a otra, puede comprimirse en su totalidad el transcurso del tiempo.

"Inés casi se sobresaltó al ver a Emilia levantarse e ir a pasar su destrozado pañolito de encajes por la mejilla de Hortensia." (21)

Y la reacción de Inés le lleva a observar a la hermana y pensar sobre la aceptación de ésta sobre un plan que la ha consultado. Plan que aun no se ha explicado, pero que tal parece Emilia ha interpretado simbólicamente:

"Sí. Purificación". (22)

Y por el sentido figurado, Inés pasa a recordar los poemas de Emilia, poemas que tanta molestia le causaban. Sin duda su sensibilidad, captaba la belleza de los versos, pero su carácter los rechazaba.

"Soy cordero de Pascua para tu espada,
valle del Eze para tu Vos." (23)

El TU inconnido, remonta su pensamiento; y el personaje se ve precisado a agarrarse a esos minutos

"para volcarse toda dentro de sí misma". (24)

La necesidad la lleva a un segundo encuentro anagnórico, reflejo de otro interior, explicado más adelante.

"Porque había sido muchos los años de convivencia y miseria, de frases pueriles y largos silencios de hambre y orgullo y penumbra y vejes. Pero nunca de estar a solas consigo misma. Viviendo Hortensia había sido imposible. Pero ahora...." (25)

El pensamiento vuela e Inés entra de lleno al momento horrible

en que le reveló a Hortensia la traición amorosa del Alférez español. Y al comienzo del recuerdo, una premonición:

"Estaba casi de perfil y el rojo de un cristal daba sobre su cabeza produciendo una aureola fantástica de sangre, (o de fuego quizás)." (26)

Es el efecto que Hortensia le producía según la luz reflejada por los cristales (rojo, azul, amarillo) chocando sobre su cuerpo al desplazarse por la sala. El movimiento de Hortensia además de concordar con los colores, concuerda también con la intensidad emotiva del instante. El rojo, la cubre cuando dice:

"—Gracias por decírmelo—y era la voz de Hortensia. Luego un silencio corto y agudo como un grito, y de nuevo la voz—No me casaré, desde luego." (27)

Al moverse y pasar por la luz azul guarda silencio, como transición meditativa para su decisión de venganza, de triunfo; por eso lo azul del color. Y al entrar a la zona de luz amarilla:

"—de modo que su rostro parecía envuelto en un polvillo de oro como si después el tiempo de la vida y del tiempo del sueño entrase en un tiempo que podía ser de eternidad...." (28)

parece convertirse desde ese instante en sombra implacablemente rencorosa. Hasta aquí se ha ido enlazando paralelamente el efecto de los cristales con el efecto del espejo de la consola, ante el cual ha estado Inés, mientras hablaba con la hermana.

El presagio rojizo de la luz, la hace buscar breve refugio en la pulida superficie del espejo:

"Y deseó de pronto que la vida fuese un espejo donde no existieran las palabras. Pero las palabras habían sido pronunciadas. La fría superficie de la luna había rechazado su voz, y las palabras flotaban aún en la gran sala, irremediablemente dispersas, sin posibilidad alguna de recogerlas (de aprisionarlas de nuevo en su garganta) porque la vida no cabía dentro del marco del espejo, sino que transcurría más acá, en el tiempo, en un espacio sin límites, donde otra vez podría responder a sus palabras:" (30)

Pero la decisión de Hortensia provoca en Inés su primera anagnórisis interior:

"Y toda su carne se estremeció. Porque jamás había visto su fealdad como en aquél instante." (31)

Y el temor la dominó al presentir que Hortensia tal vez, no se refería a la Terbatara de la calle Imperial:

"Y pensó en Emilia. Pero el espejo no contenía en su breve mundo la imagen de Emilia, sino la suya propia..." (32)

Y el espejo pirandelliano se transforma en una abismal conciencia que Inés rehuirá amparándose en el escapismo del desmayo.

"Y el espejo fue convirtiéndose en una bruma espesa que crecía y crecía, y su cuerpo empezó a caer en un abismo sin límites cayendo, cayendo más hondo, hasta chocar bruscamente contra un suelo alfombrado de gris!" (33)

Y del amargo recuerdo interrumpido por un desmayo que fue un escape afortunado en ese instante, amortiguado por el dolor de la alfombra, Inés

pensamiento.

Emilia regresa con el cofre de versos y lo deposita a los pies de Hortensia; e Inés derrama sobre la falda de la muerta las joyas de la familia, conservadas a pesar de la miseria y del hambre. Antes del acto purificador, Inés distribuye entre las tres el último patrimonio de la familia. Sobre la simbología de esto, véase la p. en el análisis de la obra dramática, en esta misma parte.

Y el desenlace es sorprendente. Por fin el plan purificador toma la forma definitiva del suicidio, del incendio. La imagen final concuerda con el dolor de ambas:

"El olor a tiempo y a polvo que caracterizaba la sala, empezó a desvanecerse ante el olor penetrante a petróleo. De pronto, a los rubíes de la ajorca se le coaguló la sangre. (Porque la sala toda se había puesto roja.)" (38)

Porque partiendo del brazo de Hortensia, en el cual momentos antes Inés había colocado la ajorca de rubíes, es inevitable que éstos sean tangentes con la sangre detenida de la muerta, y la sangre por derramarse de las suicidas. Ante la fealdad de Inés, transformada en hermosura, por la proximidad de la muerte, su verdadera redención, Emilia se quita la diadema que momentos antes la ceñera su hermana y la coloca en la cabeza de ésta. Con ese último homenaje, el cuento termina con parte de las mismas palabras del comienzo, como para enfatizar la condición de las tres hermanas en relación con el ambiente, la atmósfera y el tono. Pero al añadirse las frases finales, sobre la luz propia que por vez primera emiten hacia afuera los tres soles truncoos, es en verdad la realización de estos tres seres en la muerte, lo que importa. Véase:

"Y estaban allí, reunidas como siempre en la gran sala; las tres puertas de dos hojas sobre el balcón, cerradas como siempre; los tres soles truncoos emitiendo al mundo exterior por vez primera la extraordinaria belleza de una luz propia, mientras se consumía lo feo y horrible que una vez fuera hermoso y lo que siempre fuera horrible y feo por igual." (39)

Caracterización

El aspecto de la caracterización también se tratará más ampliamente en el análisis de la obra dramática, p. . Por lo tanto basta adelantar aquí algunos aspectos más que la complementen.

Todo el cuento es una anagnórisis retrospectiva de dos personajes. Y desde luego, tanto los del cuento como los de la obra dramática son caracteres con vida propia, bien delineada. Su caracterización es indirecta ya que es por sus palabras y acciones y por la reacción de unos ante los otros, que el autor los presenta. Estos personajes, el ambiente y la acción se interrelacionan entre sí. Si por un lado los personajes sí influyen en los sucesos por sus decisiones, hay un determinismo geográfico (el ambiente en que se mueven) y los acontecimientos políticos y socio-económicos, que los moldean y transforman. Por eso las alusiones sobre

acontecimientos contemporáneos locales y extranjeros, ayudan a lograr un balance de las partes y a dar verosimilitud a la anécdota. Así se suceden sin orden cronológico alguno: los últimos años de la dominación española en Puerto Rico; el cambio de soberanía con la invasión Norteamericana; la Primera Guerra Mundial; el traspaso de Estrasburgo a Francia; el temporal de San Felipe; la venta de tierra a inversionistas norteamericanos, produciéndose el absentismo; el ataque nacionalista a la Fortaleza (residencia del Gobernador de la Isla); y por último, la nueva política del gobierno, de conservar el Viejo San Juan, restaurando las viejas casas coloniales. En total, que como el intercambio es mutuo, el factor personaje-ambiente-acción viene a ser uno solo, lográndose así consistencia en el tono.

El punto de vista narrativo es difícil de definir, ya que el asunto se presenta a través de los pensamientos de dos personajes que vienen a ser el centro de visión. Y estos dos personajes tienen un centro de interés que se bifurca en dos: Hortensia y la casa, en torno a los cuales gira todo lo demás. Si hay alguna caracterización de Hortensia es sólo a través del recuerdo que de ella tienen sus dos hermanas.

En cuanto a los caracteres propiamente dichos, es curioso señalar que Inés caracteriza a Emilia en sus pensamientos y no así Emilia misma, quien sólo observa a su hermana, adjetivándola exteriormente, sin profundizar en sus cualidades:

"Inés, no parecía tener prisa. Estaba allí encorvada, con su escaso pelo gris cayéndole sobre la frente, el rostro descuartizado por una red implacable de arrugas profundas, terriblemente fea en su callada determinación." (40)

La motivación estaría en que Inés sí ve la realidad, mientras que Emilia involuntaria o voluntariamente, la evade. Su carácter no podría juzgar a su hermana, porque es toda bondad. Las líneas alusivas a su carácter y a su físico antonan con lo que adjetivan o describen.

"Y ella, Emilia, con sus trenzas apretadas (odiosas trenzas), hecha un ovillo de rubor...." (41)

"Pero Emilia había alzado hacia ella su mirada color violeta y había sonreído al murmurar: Sí, Purificación." (42)

"...el violeta pálido de los ojos de Emilia, ni con su pie lisiado, ni con su gesto de niño tímido y asustadizo." (43)

"Emilia no podía apartar su mirada de la tenue llama del cirio y le parecía la manecita dorada de un niño que se abría y cerraba así, a intervalos caprichosos..." (44)

"Su corazón en el cofre de sándalo. Donde no habría de llegar la sonrisa helada de Hortensia, ni la mirada inquisitiva de Inés..." (45)

"Inés vió la sonrisa de Emilia y sintió una punzada en un lugar remoto de su pecho, porque inexplicablemente aquellos labios de anciana habían sonreído con la frescura y el encanto de una niña. Oyó luego la voz cascada decir: —Espera por mí." (46)

La personalidad de Inés es recia, fuerte y aparentemente fría como el espejo que la retrata, aunque por dentro, es el personaje de más rica vida interior. En el cuento se recalcan las alusiones respecto a la mirada fría de Papá Buckhardt,⁽⁴⁷⁾ y la sonrisa helada de Hortensia,⁽⁴⁸⁾ Es posible que intencionalmente esto establezca la relación del padre con Inés y Hortensia. En tres ocasiones se establece el carácter aparentemente indiferente del padre:

"—(el Gobernador General bailando una mazurca con su hermana mayor bajo la mirada fría de papá Buckhardt)." (48a)

"—(Papá Buckhardt no. Papá Buckhardt siempre dejó que el mundo girara bajo su mirada fría de naturalista alemán, convertido en hacendado del trópico.)" (48b)

"—(Mamá Eugenia siempre sonrió leyendo los versos de Emilia. Papá Buckhardt no. Porque Emilia jamás osó mostrarle su cuaderno.)" (48c)

(Véase más sobre esto en la p. del análisis de la obra dramática.)

A Inés la vida la ha enseñado a ser realista, a pesar las cosas en su finita realidad. Si le puso más polvo en una mejilla de Hortensia, fue para ocultar una macha negra que la afeaba.

"Nunca hacía cosa alguna sin motivo. Nunca." (49)

Por eso los motivos encontrados que la empujan a revelar a Hortensia el secreto del Alférez.

Discrepancia con la obra dramática

De primera intención salta a la vista la diferencia en los títulos. El cuento: PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO; un acto simbólico en un lugar determinado. El drama: LOS SOLES TRUNCOS; una metáfora caracterizante y cualitativa. Si el cuento parece enfatizar un hecho, la obra teatral trasciende el mero acto y ahonda en los caracteres.

Entrando ya de lleno al contenido de ambos géneros, es obvia en el cuento la narración en forma de flujo de conciencia, salvo las breves intervenciones descriptivas del autor. El tono resulta uniforme e inalterable. Y todo parece ser un largo trozo segmentado por los inevitables párrafos en que la fluidez narrativa tiene la inconsecuencia propia del pensamiento con su aparente incoherencia. Pero como tiempo mental, ocurre todo en un instante: en el alba.

En cambio la forma dramática de por sí conflictiva, es fluctuante y apela a los efectos visuales y auditivos, propios del género. La acción se divide en dos actos que son dos tiempos de un mismo día, concluyendo la acción al anochecer. El primer tiempo presenta la situación, la atmósfera, las motivaciones, y la exposición mientras que en el segundo, se desencadenan las consecuencias de lo expuesto en el primero, siendo ya la acción misma del drama.

Ya se estableció en Desarrollo y estructura, p. que el cuento se inicia con la frase aseverativa:

"La casa está sola——" (49a)

con los tres personajes reunidos en la sala, aunque Hortensia ya está muerta (cosa que se sabrá más adelante). Este personaje no tiene vida como tal ya que ha muerto antes de comenzar la trama. Su participación se limita a ser una sombra estimulante en la conciencia de los otros personajes, convirtiéndose sólo en un símbolo y en una meta. Todo el cuento se comprime en una pausa mental antes de realizarse el gran acto de redención. En cuanto a lo dramático, se comienza con Inés llamando a Emilia para que ésta realice un trabajo de rutina, en la sala. También ya Hortensia está muerta, y sólo se sabrá hasta el final de la obra. Pero aquí su participación no será la de una sombra, sino que como personaje del recuerdo, toma parte activa en las escenas retrospectivas de Inés y Emilia. Por eso adquiere vida y caracterización. La acción ocurrirá en un lapso de tiempo mucho más largo que en el cuento:

"Primer Acto: Primeras horas de una mañana estival.

Segundo Acto: El mismo día, primeras horas de la tarde." (49b)

En cuanto a la caracterización de cada personaje, en el cuento se traza a base de la descripción del autor, del pensamiento propio e individual de cada uno o lo que cada uno piensa del otro. No hay diálogo directo. Lo más líneas sueltas de cada personaje, que nunca tendrán respuestas físicas directas y auditivas, sino que más bien incitan e inician los pensamientos del personaje a quien van dirigidas.

En el drama, la caracterización es directa a base de diálogo activo y extrañas y novedosas escenas retrospectivas (las que se explicarán en esta misma Tercera Parte, p. .) Todo dependiendo de lo que cada uno dice o hace respecto de sí o de los otros. Todo armonizado con actitudes, pausas, movimientos, etc.

También hay algunas diferencias en cuanto a la distribución de los pensamientos del cuento, al convertirse en parlamentos dramáticos. En el cuento, Emilia piensa en los motivos del encerramiento de Hortensia y menciona al rapacillo sin saber quién le reveló el secreto a Hortensia.⁽⁵⁰⁾ En cambio en la obra teatral, sólo Inés menciona el asunto en las dos escenas con Hortensia, porque Emilia más caracterizada allí, vive al margen del tiempo y rehuye la realidad. Así también, en el cuento, Emilia al recordar por qué se cerraron las tres puertas, dice:

"El tiempo entonces se partió en dos: atrás quedóse el mundo estable y seguro de la buena vida; y el presente tornóse en el comienzo de un futuro preñado de desastres, como si el 'no' de Hortensia hubiese sido el filo atroz de un cuchillo que cercenara el tiempo o dejase escapar por su herida un torbellino de cosas jamás soñadas." (51)

En el drama este parlamento pasa con más certeza a labios de Inés. (Véase la p. del análisis del drama), durante la escena de la descripción de la muerte del padre. (52) Se cambia el "como si el 'no' de Hortensia", por "como si la muerte esta vez", adecuándose el contenido emotivo al personaje y a la situación. Así también el que sea Inés la que describa la muerte del padre está más de acuerdo con su temperamento según puede verse en su análisis, p. .

No obstante, si en el cuento es acertada la siguiente frase, en el pensamiento de Inés, (al referirse a su lucha por impedir la intervención en la vida privada de las tres):

"—e impedir que los turistas violaran el recinto en su búsqueda bárbara de miseria (alejando los husmeantes hociocos ajenos de la ruina propia y el dolor)." (53)

no se ajusta al temperamento de Emilia, que es quien la dice en la obra teatral. (Véase nota sobre esto en la p.)

Las caracterizaciones de Inés y Emilia se enriquecen teatralmente con el juego escénico de las travesuras infantiles de Emilia cerrando la persiana que Inés ha abierto, el mentir que ha limpiado la sala, etc. lo cual ayuda a establecer la diferencia de temperamentos. Es deliciosa su aparición sobre la plataforma del vestíbulo, comiéndose un guineo, (54)

En el cuento, Emilia se redondea como personaje, al ponerla el autor, como galanteada también por el Alférez, en la recepción en la Fortaleza, el palacio colonial:

"—hecha un ovillo de rubor cuando el alférez español se inclinó galante a su oído para murmurar: 'Es usted más hermosa que su hermana Hortensia!.'" (54a)

Este dato no aparece en el drama, y le resta motivación a los versos de Emilia. Y por el bien del personaje, he intercalado el dato en la obra de teatro. (Véase la p. sobre el análisis de Emilia en esta misma parte.)

Con un

"Tiene una querida Hortensia; y un hijo en esa mulata." (55)

Inés remata en el recuerdo la traición del Alférez. Pero en la obra dramática, cambia a

"Inés.... ¡Tiene una amante, Hortensia! Y un hijo en esa mujer." (56)

El agudo de 'mujer' ayuda al grito que según la anotación

"paraliza a Hortensia en la escalera." (57)

También a la línea de Hortensia en el cuento:

"—Es mejor así. Porque jamás compartiría yo el amor de un hombre. ¡Jamás! (57a)

se añade un

que redondea más el carácter de Hortensia y señala además, el porqué de la necesidad psicológica de Inés de revelar el secreto del Alfárez. Necesidad no tanto por proteger a la hermana, sino por su propio amor no confesado.

El desmayo que Inés sufre en LOS SOLES TRUNCOS a raíz de su escena retrospectiva con Hortensia, (57c) parece ser resultado de la enorme tensión sufrida por el recuerdo del cual ella ha querido escapar y que muy a su pesar ha revivido físicamente en escena. En el cuento, únicamente Inés lo revive en su recuerdo (57d) y el afecto resulta diferente. Sólo es cuestión del matiz en la intensidad dramática del tratamiento.

Por necesidad dramática, el autor desarrolla varias escenas que si no están en el cuento sí se derivan lógicamente de éste. Son éstas las escenas de Emilia con el Caballero Invisible (58) que sirve de exposición; la extraña retrospectiva entre Emilia y Hortensia (59) en la que se relata la invasión norteamericana y la muerte de la madre; y la escena retrospectiva sobre la muerte del padre que sirve de anagnórisis para Inés. También la visión del traje de novia motiva el recordamiento de Inés. (59a) Se rompe la barrera protectora y por primera vez se revela en escena como una Inés humana, capaz de desahogar su dolor en un débil y benéfico llanto.

Y la noticia sobre la expropiación de la casa que en la obra se escuchaba trasbastidores, da cabida a la intensa escena de Emilia, quien recordando a lo que ocurre afuera, exaltada, se convierte en una especie de transporte de la acción exterior, que estimula las reacciones de Inés abajo en el saguán. (59b) El pensamiento de Inés rememora esa acción en el cuento; acción realizada sólo por ella,

"Y sus largas uñas con color a muerte claváronse en el rostro que tenía más próximo, (hasta que saltó la sangre, y desaparecieron las sonrisas)." (60)

que pasa a ser línea de Emilia, en el drama, adecuándose a su obsesión con el tiempo:

"Emilia...—Tus uñas, recuerda tus uñas. Tus uñas largas con color a tiempo... (COMO SI ESTUVIERA VIENDO A INÉS LUGAR,) Clávalas hondo. ¡Así! (CLAVA LAS UÑAS EN EL MANTÓN DE MANILA QUE SIRVE DE TAPETE AL PIANO.) Hasta que brote la sangre. Y desaparezcan las sonrisas." (61)

En el cuento, el pensamiento de Inés llega al olinax del recuerdo:

"Y después sus puños golpearon despiadadamente, con la misma furia con que había combatido la vida; golpeando así ¡así! contra la miseria, y los hombres, y el mundo, y el tiempo, y la muerte, y el hambre, y los años, y la sangre y de nuevo la vida, y el portalón de susubio que los otros habían logrado cerrar en su precipitada huida." (62)

para sintetizarse en las palabras de Emilia en el drama:

"Emilia....Golpes sin piedad, Inés. ¡Así! Con la misma furia con que golpeas la vida. ¡Así! Contra la miseria, y los hombres, y el mundo. ¡Atrás! ¡Atrás! (GOLPEANDO LA PARED DEL FONDO.) Contra la vida, y el tiempo y la muerte... (LA CASA SE ESTREMECE TODA CON EL GOLPE DEL PORTALÓN DE AUSUBO QUE INÉS HA LOGRADO CERRAR EN EL ZAGUAN.)"

El hecho de que en la obra teatral, haya sido Inés quien cerrara el portalón de ausubo y no los funcionarios del Gobierno, como en el cuento, le da más fuerza dramática al personaje. Con ese golpe final del portalón, Inés definitivamente rompe con las últimas ataduras terrenales. Es la renuncia absoluta y definitiva a la vida.

Respecto a las joyas de la familia, en el cuento Inés las guarda en una bolsa negra, la cual derrama sobre la falda de Hortensia.⁽⁶⁴⁾ Contiene una sortija de brillantes, una ajorca de oro y rubíes con las que Inés adorna a Hortensia muerta. Y a Emilia le entrega la sortija de perlas y la diadema de safiros y diamantes. Guarda para sí el ancho anillo de oro del padre. En LOS SOLES TRUNCOS no aparece ni la ajorca de oro y rubíes, ni el anillo de oro.⁽⁶⁵⁾ En cambio se añade un abanico de nácar y encaje de Mamá Eugenia y un anillo con un gran brillante. Diferente al cuento, aquí, Emilia rechaza la sortija de perlas:

"Emilia....¡No, las perlas no, que traen desgracia!"⁽⁶⁶⁾

Expresión que profundiza más su carácter. (Para la simbología de las joyas, véase en esta misma tercera parte, la p. .)

La decisión final (el suicidio por fuego) ya se ha establecido antes de comenzar el cuento, luego de haber muerto Hortensia y de saberse lo de la expropiación de la casa. Pero es la mancha en la pared la que le sugiere a Inés (Emilia no está con ella en ese instante) que de una vez por todas realice el acto. En LOS SOLES TRUNCOS, se planea en escena, mucho después, al final del Acto II como consecuencia de los mismos acontecimientos del cuento, pero sugeridos por la simbólica mancha de la pared,⁽⁶⁷⁾ que ambas hermanas advierten.

Las indicaciones sobre el empapelado de la sala también varían. (Véase p. del análisis de la obra dramática.) Por ejemplo, en el cuento:

".....Sobre el empapelado que una vez fuera gris y rosa el agua había grabado su huella para hacer eterno en la sala el recuerdo del temporal"... (68)

Y en la obra teatral se dice:

"...La sala empapelada de verde y rosa, diseño floreado ya muy desvaído." (69)

En el cuento escasean las observaciones objetivas sobre el aspecto general de la sala. Se enfatiza sí, con particular énfasis las tres puertas al fondo con la luz tricolor de sus soles truncos. Además, se desta-

ca el sillón de Viena, el fénetro, el piano de palo de rosa y el espejo de la consola, el quinqué y el cofre de sándalo con las suavillas de versos. Pero todo está insinuado dentro de las reacciones de los personajes como si cada objeto formara parte de cada uno de ellos. En la obra de teatro, en cambio, las anotaciones son abundantes y precisas. Se han añadido una butaca Luis XV, un silla Imperio y una araña de cristal de roca, un candelabro de tres brazos, un balde, un estropajo, una polvera grande de porcelana, una palangana de agua, una toalla, un pincel y un mantón de Manila.

En el libreto de la primera representación de la obra, así como en su primera publicación, que es la que se usa de contenido para el libreto de Dirección de esta tesis, se dice así en su penúltimo comentario:

"Inés....Es hora ya Emilia. Hora de que se consuma lo feo y horrible que una vez fuera hermoso y lo que siempre fue horrible y feo por igual." (70)

El agudo verbal del pretérito simple, se cambia al subjuntivo presente en la última publicación de la obra:

"—que una vez fuera hermoso y lo que siempre fuera horrible y feo por igual." (71)

Se adecua más así, al tiempo verbal al contenido pasado y sereno de la expresión. Las tres publicaciones que conozco del cuento, conservan esa misma conjugación verbal. (72) Esa discrepancia entre el cuento y su derivado en forma dramática, ha quedado eliminada, pues en las subsiguientes publicaciones. (Véase Anexo del texto dramático para su puesta en escena, p. .)

La acertada descripción que el autor hace del efecto de la luz reflejada por los cristales de los soles trances, contra el cuerpo de Hortensia en su encuentro con Inés en el cuento (véase p. 352), no se utiliza en el drama. Tal vez se debe a que que René lo considera muy difícil de realizarse técnicamente. (Para su posible realización cecénica, véase Escenografía e iluminación, p. .)

En fin, muchas son las diferencias que podría señalar, pero baste las ya enumeradas para tener una idea de cómo se ha llevado a cabo el tránsito de un género a otro. Originadas en la naturaleza del mismo cuento, no pueden ser exactamente diferencias y es más bien derivaciones de éste, en lógico proceso de creación dramática. En cuanto a las tangencias de los dos géneros, son obvias: uno da origen al otro. Por lo tanto sobra el señalarlas.

2. La obra dramática: LOS SOLES TRUNCOS

Y entrando de lleno al enfoque de LOS SOLES TRUNCOS, cabe preguntarse qué tipo de tratamiento ha de darse a una obra en la cual lo simbólico un tanto expresionista se desenvuelve en un ambiente realista descrito en sus más mínimos detalles. Porque a pesar del tratamiento realista que el autor imprime a la geografía escénica, el tema y su tratamiento es a su entender, abiertamente simbólico-expresionista. Pero aun más, hay en la obra rasgos evidentes de surrealismo que se manifiestan en las evocaciones y los sueños diurnos de los personajes. Como en muchas de las obras contemporáneas, aquí se entremezclan las tendencias necesarias que ayudan a la estructuración de la trama. Véase ahora su análisis:

a. Asunto

LOS SOLES TRUNCOS se desarrolla en la época actual en una vieja casa de la calle del Cristo en San Juan, capital de Puerto Rico; aunque tiene varias escenas retrospectivas que sin embargo, se mueven tanto en el presente como en el pasado. Es decir, basándose en palabras del autor, toda la obra se mueve en un mundo de realidad e irrealidad en que el presente, el pasado y el futuro, están latentes a través de sus dos únicos actos.

La obra es un estudio profundo del ser íntimo de tres hermanas de ascendencia y educación alemana. El amor de las tres por un mismo hombre, da origen entre ellas al desencadenamiento amargo de rencores, celos, sacrificios... Se niegan a reconocer el transcurso del tiempo, muy en particular dos de ellas, quienes se encierran de por vida en la vieja casa de la calle del Cristo, la cual es la última posesión que les queda. Las tres dan la espalda al tiempo, rotándolo. Y ese reto llega a su punto culminante, cuando el tiempo, hecho cruda realidad, les enfrenta a la pérdida de su último refugio: el hogar. Años y años de contribuciones se han acumulado sobre su dulce refugio... empieza la lucha tenaz contra el tiempo demolidor... Pero en esa lucha, es sólo el fuego el que vence al tiempo... Y es en esta purificación donde se realiza el triunfo. El polvo vuelve al polvo... El ser se busca a sí mismo y vuelve libre ya de cadenas al encuentro de su origen cósmico.

De las cuatro obras que se estrenaron en el Primer Festival de Teatro Puertorriqueño en 1958, a saber: *RECICLADA* de Manuel Méndez Ballester, *LA HACIENDA DE LOS CUATRO VIENTOS* de Emilio S. Belaval, *VEGETALES* de Francisco Arrivi y *LOS SOLES TRUNCOS* de René Marqués, mencionadas en la p. 98 de la Primera Parte, ésta última es la menos autóctona, ya que el problema que plantea, eterno y filosófico puede ocurrir lo mismo en Puerto Rico que en cualquier parte del mundo. El lugar de acción es un mero accidente. Sin embargo, para ser universal, parte, no obstante, de

una realidad inmediata: la realidad política de la Isla de Puerto Rico. La evocación de las tres hermanas se remonta a la década de la invasión de las fuerzas norteamericanas a la Isla, ocurrida en 1898, con motivo de la Guerra Hispanoamericana. En esa forma, el cambio de soberanía, se entreteje y se mezcla con el pasado de la familia, sin menoscabo de la trama. Porque la obra, está lejos de ser "patriotiquera", ya que su mensaje político está implícito entre líneas y las alusiones al mismo, son muy sutiles; y no por eso dejan de ser menos significativas. Véase por ejemplo la escena de la mancha en la pared,⁽⁷³⁾ la cual ya antes el autor ha hecho notar en la acotación introductoria de la obra.^(73a) Esta escena se tratará más adelante en el apartado sobre la Simbología (Símbolos evidentes), p. de esta misma parte. Pero no es que el mensaje político sea débil, sino que René Marqués ha querido que haya adecuación entre los personajes femeninos y aquél. En obras como PALM SUNDAY, LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO, MARIANA O EL ALBA, etc., el mensaje es directo y viril, porque los personajes y el tema así lo requieren. En LOS SOLES TRUNCOS, la adecuación tiene envergadura auténtica y trascendental; y por eso tal vez, el mensaje llegue más hondo. (Sobre esto ya se adelantó algo en Historial de LOS SOLES TRUNCOS en la p. de esta misma parte.)

b. Génesis

La obra se inspira en el cuento del mismo autor, PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO como ya se indicó en la p. de esta misma parte. Todos los cuentos del libro EN UNA CIUDAD LLAMADA SAN JUAN, al que pertenece éste, giran alrededor del sentido del tiempo.

PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO está inspirado a su vez en un recuerdo de la niñez del autor, en Arecibo, su pueblo natal. Allí conoce a tres ancianas, hermanas solteras que viven retiradas en su vieja casona colonial. Como han llegado a una extrema pobreza, algunas almas caritativas le envían periódicamente dinero por correo, anónimamente; sólo por esta razón ellas lo aceptan después de muchos titubeos. La impresión de esas tres figuras ha estado latente en la mente del autor a través de los años y le ha servido de base para el cuento arriba mencionado. De aquellas tres figuras sólo usa eso, las tres figuras femeninas, ya que su licencia poética y su creación dramática lo han llevado a hacer absolutamente suya la trama tanto del cuento como de la obra teatral.

c. Género

René Marqués denominó LOS SOLES TRUNCOS, en su primera edición⁽⁷⁴⁾ como "comedia", utilizando el sentido genérico que en España se le da toda obra de Teatro; apareció pues, como "comedia trágica". Luego en la edición de la Editorial Cultural (1963), aparece como "comedia dramática". Desconozco que ha movido al autor a hacer el cambio. (Para una explicación referente al térmi-

no "drama" véase la Segunda Parte, Punto de Partida p. .) Para mi gusto, prefiero situarla en la modalidad de "tragedia moderna"⁽⁷⁵⁾ ya que salvando la distancia de los antecesores clásicos, se mueve al igual que ellos en el ámbito de la predestinación del hombre. Sus elementos líricos así como la relación tiempo-muerte son corolario de una misma cosa.

De nada vale llenar renglones y más renglones anteponiendo la tragedia antigua a la moderna, buscando los pro y los contra, al héroe de ayer y al antihéroe de hoy. La posición que asume Nargo Glantz al respecto está de acuerdo con mi propia opinión sobre el asunto:

"Tratar de definir la tragedia moderna acudiendo a los límites estrechos de otra sociedad que se ha enmarcado en un pasado remoto, me parece inútil." (76)

Cree ella que vale hacer comparaciones para establecer diferencias y semejanzas, pero al estudiar el pensamiento del Teatro Antiguo, hay que revalorizarlo desde el punto de vista del mundo moderno. Cree que las tres unidades sólo cuadran a Sófocles y a Racine, no así a Esquilo, Eurípides y Shakespeare.

"¿Para qué tratan los críticos modernos, incluyendo a Miller, de encontrar una tragedia moderna con características de la griega? ¿Por qué no advertir el hecho simple y evidente que nuestra sociedad es distinta y que en ella no caben las reglas trágicas del universo griego? ¿Por qué no entender la escueta diferencia: nuestro tiempo ya no tiene héroes, tiene víctimas? ¿Si lo viene preguntando la novela moderna (Kafka, Joyce); si lo demuestran, en su total deshumanización los campos de concentración?" (77)

Y concluye con una cita de Brecht en su GALLEO:

"Desgraciado el pueblo que tiene necesidad de héroes." (78)

Porque si el héroe griego, sucumbía al destino inexorable, antes de entrar en la muerte o su desintegración, tomaba plena conciencia de su ser ante la humanidad, mostrando el camino de la perfección.⁽⁷⁹⁾ El antihéroe de hoy se enfrenta con su interior endemoniado, a un mundo deshumanizado y solitario. Su solución es completamente existencialista: la evasión, la huida es sólo el volver a comenzar de nuevo. Por eso creo que LOS SOLES TRUNCOS cae muy bien dentro de la denominación moderna de lo trágico. El diario vivir de esos tres seres no ya endemoniados o posesos y sí fatal y tristemente frustrados, así lo comprueba. El análisis que sobre cada uno de ellos, hago en las páginas siguientes, es consecuencia lógica de esa aseveración.

d. Los personajes y su estructuración dramática

Antes de llegar al momento de enfrentamiento con el auditorio, se precisa considerar varios puntos conducentes a un mejor logro en la caracterización. En este caso creo que para dilucidar mejor las vivencias de los personajes, se ha de tener en cuenta el tiempo psicológico, fundamental aquí para estudiar su complejidad psíquica. El tiempo vivido (el de sus vivencias emocionales), y el tiempo real (al que se confrontan ahora), se trastornan

entre sí y sólo importa el tiempo psicológico que se desarrollará en las horas compactas de un día estival. Si se logra captar lo inaprensible de estos conceptos, las actrices que encarnen a estos tres personajes, estarán ya en camino de una interpretación feliz. Véanse ahora estos personajes:

Siempre se ha considerado que esta obra sólo tiene tres personajes. Y así es desde un punto de vista explícito. No obstante por necesidad de la dirección y el desenvolvimiento escénico, es necesario considerar dos tipos más de personajes, que aunque ausentes o no visibles, vendrían a complementar la visión general del montaje. Estos son aquellos personajes derivados del diálogo mismo y los circunstanciales, que son aquéllos cuyas voces, solamente se escuchan o se insinúan. Y por último, pero muy importante en el desarrollo psíquico de los personajes explícitos, están el factor tiempo y la casa. El tiempo viene a ser un personaje invisible e implacable que como antagonista, lucha contra los tres únicos personajes de la obra. Por eso está latente en todo momento. Así también la casa en ruinas parece ser otro personaje más, que se les va cayendo encima con el peso del recuerdo, de una vida que no volverá. El factor casa se tratará más ampliamente en el apartado sobre Simbología (Símbolos evidentes), p. de esta Tercera Parte.

Pero antes de pasar al planteamiento individual de los personajes, procede que se mencionen las escenas retrospectivas, técnica que René Marqués ya había empleado por primera vez en el Teatro Puertorriqueño, en su obra EL SOL Y LOS MACDONALD en 1946, pero que en LOS SOLES TRUNCOS tiene un peculiar tratamiento. De la escena retrospectiva se vale el autor para darle vida emotiva a cada uno de los personajes explícitos.

La escena retrospectiva

Antes de entrar de lleno a discutir las escenas retrospectivas de la obra, creo debería también ahondar en el término y su desarrollo. ¿Cuándo es que se emplea por primera vez y por quién? ¿Cómo ha pasado a formar parte de la técnica dramática moderna; y qué antecedentes tiene? ¿Es en el cine que se usa por primera vez o en la novela o el teatro? ¿Cuándo es que ocurre el tránsito de un género a otro?

Lo que he podido averiguar en los libros que tengo a mi alcance, es que William Faulkner, norteamericano, utiliza complicado y hábiles "flashbacks" en sus novelas THE SOUND OF THE FURY (El sonido de la furia) en 1929 y LIGHT IN AUGUST (Una luz en agosto) en 1932, con influencia de Marcel Proust con su EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO (1913-1927), y de James Joyce con su ULISES en 1922, quienes con el monólogo interior y el flujo de conciencia, revolucionan la técnica de la narración, a partir de la Primera Guerra Mundial,⁽⁸⁰⁾ con abierta influencia de Freud. Luego en relación directa con el cine se menciona el "flashback" como expresión de

"el poder intelectual del montaje, que puede sugerir asociaciones de ideas de todo tipo" (81)

y da como ejemplo el "flashback" del film de Ermler, UN FRAGMENTO DEL IMPERIO, en donde un soldado recobra la memoria por medio de un proceso mental que sólo puede transmitir la plasticidad de las imágenes superpuestas, sensación que no podría comunicar la palabra escrita. (82) En cuanto al teatro, en referencia a DEATH OF A SALESMAN (La muerte de un viajante) de Arthur Miller, escrita en 1949, se dice que:

"presented the calvary of an ordinary man with the help of a discreetly employed expressionistic technique of 'flashback' reminiscence and delirium". (83)

Mi paisano José Luis González, pionero e innovador del cuento puertorriqueño a partir de 1948^(83a) y maestro actualmente de Literatura Iberoamericana en la Universidad Nacional Autónoma de México, me ha proporcionado el siguiente dato: En la Introducción del estudio sobre el ULISSES (1922) de James Joyce (1882-1941), Stuart Gilbert dice que este autor le señaló el dato de que treinta años antes de su ULISSES, aparece ya un monólogo interior en el cuento LES LAURIEES SONT COUPES (Los laureles están rotos) de Edouard Dujardin. La escena ocurre en un restaurant y el autor narra lo que el personaje piensa directamente. El cuento es de la época del auge del Simbolismo. (83b)

Hasta aquí los únicos datos a mi alcance sobre este recurso escénico. Mi siquiera en los estudios que sobre Expresionismo he podido examinar, lo mencionan. Lo señalo aquí porque creo sería interesante investigar ampliamente sobre este hecho, para determinar aun más las influencias en el autor que se estudia. Pero resumiendo a base del poco material conseguido al respecto, creo que el último dato en referencia a Edouard Dujardin, coloca el antecedente de la retrospectiva, en la literatura, específicamente en el cuento, treinta años antes de 1922 fecha de la creación del ULISSES, o sea en 1892, como el primer intento de monólogo interior. Fecha en que todavía el cinematógrafo estaba en pañales.

Para determinar estas escenas retrospectivas, utilizo el término en inglés, "flashback", que aunque suene a barbarismo, tiene para mí la connotación onomatopéyica que a mí entender matiza exactamente el "mood" y la atmósfera que requiere cada escena de este tipo en LOS SOLES TRUNCOS. En inglés el término significa literalmente un "relámpago hacia atrás". Y en este caso, el recuerdo retrospectivo es para estos personajes, rápido y doloroso como un relámpago. Porque la evocación viene a ser el flujo de conciencia de cada uno.

La peculiaridad de esas escenas de "flashback" estriba en la forma extraña y novedosa en que el autor las presenta. Porque en verdad no son retrospectivas en el sentido convencional con que hoy conocemos el término escénico, sino que los tiempos se mezclan unos con otros. Tal vez este extraño

tratamiento tenga que ver con el monólogo interior de los personajes. Puede ser que por necesidad íntima de estos, haya sido necesario una estructuración especial para estas evocaciones. Hay que tener en cuenta también las motivaciones psicológicas de cada uno de los tres "flashbacks" de la obra. El primero, entre Inés y Hortensia, lo motiva Emilia al evocar el baile en el palacio del Gobernador General.⁽⁸⁴⁾ El recuerdo condiciona a Inés para la retrospectiva dolorosa de volver a enfrentarse con el fantasma de su pecado de hybris. Al aparecer Hortensia, ésta le dice:

"Hortensia.....¿Llamabas, Inés?" (85)

y con esa pregunta establece ya la evocación que de ella ha hecho Inés en silencio. Aunque tal vez en la vida real, también Inés la haya llamado para revelar el secreto del Alférez.

El segundo "flashback" entre Emilia y Hortensia lo provoca Inés cuando al ir a buscar el ataúd de Beneficencia Municipal para el cadáver de Hortensia, le anticipa a Emilia que perderán la casa. El cuadro mental que relaciona ambas cosas horroriza a Emilia y en escapismo lógico recurre a los versos que le traerán de nuevo, con la aparición de Hortensia, la armonía perdida.⁽⁸⁶⁾

La tercera y última retrospectiva tiene dos motivaciones. Una la induce Emilia al bajar la escalera trayendo el traje blanco de novia, de Hortensia.⁽⁸⁷⁾ Se derrumban así las defensas de Inés y al quedar sola, por primera vez prorrumpe en un llanto desgarrador. Luego reponiéndose, se vuelve más dura aún (aunque se sabe que es una dureza aparente). Al encontrar los versos de Emilia se inicia a partir de entonces el reconocimiento que las unirá a ambas. (Véase el apartado sobre los Personajes explícitos, p. de esta Tercera Parte.) Ya condicionada emocionalmente, Inés puede revelarse tal cual es, en la catártica relación de la muerte del padre, al traer mentalmente a escena a Hortensia.^(87a)

De los tres "flashbacks" de la obra solamente uno es casi una verdadera retrospectiva al pasado. Es la escena entre Inés, personaje del presente y Hortensia, personaje del pasado (primera retrospectiva de la obra).⁽⁸⁸⁾ Pero Hortensia aparece en plena juventud, mientras que Inés sigue siendo anciana. Y para ser más extraño aún, sólo el personaje joven se desplaza por la escena, y el otro permanece quieto frente al espejo de la consola. Tal parece que la proyección de la imagen en el espejo fuera el medio por el cual se evocara en el pasado y se le materializara en el presente, al personaje ya muerto. La situación de gran profundidad psicológica, tiene también implicaciones pirandellianas, lo cual se verá más adelante, en el apartado arriba mencionado, p. .

Los otros dos "flashbacks" ya mencionados, son los más extraños de la obra. Se mueven en dos planos, ya que aunque traen a colación asuntos ocurridos en el pasado, presentan también a la vez, aspectos del presente. También

en ellos, sólo Hortensia aparece joven. Son estos el de Emilia y Hortensia, y el de Inés con las dos hermanas. Y ahora, los personajes:

Personajes explícitos

Les doy el término de Personajes Explícitos a aquéllos que por ser causa y efecto del conflicto, llevan a cabo la acción audiovisualmente. Caen en esta clasificación los tres únicos personajes de la obra, aunque uno de ellos, Hortensia es personaje del pasado y se materializa por medio de los "flashbacks" de sus dos hermanas. Y en estos ensueños mentales, estas dos hermanas de la vida real, se diferencian según la condición peculiar de cada una. Inés, se muestra dura, desgarrada por los remordimientos. En cambio, Emilia, amortiguando su dolor, sólo deja ver su dulzura. Pero aun así, son los dos personajes completos, compactos porque sus dudas, sus temores, sus culpas y sus sueños, así los conforman. Para efectos visuales del movimiento escénico he querido recalcar ciertos detalles físicos de cada uno de estos personajes; detalles que deberán partir desde luego, de la caracterización interna de cada uno. Considérese ahora a cada personaje en particular.

I N É S

Inés es la protagonista y como personaje decide el género: tragedia; estimulada por Emilia. (Ya sobre esto se habló en la p. .) Ambas establecen la dinámica de la acción y el equilibrio de la obra.

Siendo la hermana mayor con setenta años de edad al iniciarse la obra, Inés es y ha sido la columna vertebral de la familia. Tal vez por eso ha tenido que ser la más realista de las tres hermanas, para que pudieran sobrevivir todas.

"Inés.....La poesía horrible del tiempo también yo la conozco, Emilia. Tuve que conocerlas todas, para que tú conservaras la tuya. Y la suya Hortensia." (89)

Demuestra así que su austeridad ha sido sólo aparente y que en el fondo ha sentido aún más que sus hermanas, el desgarrador paso del tiempo. Consciente de su fealdad siente que ha sido

"Inés...—la vergüenza de una familia donde reina la hermosura." (90)

Su temperamento le hace afín con el padre, hacia el que siente gran admiración y atracción. Le considera

"hermoso como un dios nórdico". (91)

pero resentido profundamente que el padre prefiera a Hortensia, por ésta ser hermosa y parecérselo. Lo cual recalca Hortensia con:

"Hortensia....Lo cual me convierte a mi en una walkiria. Por lo menos." (92)

Este conflicto en las relaciones de las dos hermanas, que es normal en cualquier familia, tiene aquí obvias implicaciones freudianas. Y esto da la clave para explicar los celos de Inés que obviamente la han poseído desde pe-

queña. Esos ojos llegan a su punto de ebullición cuando Hortensia conquista al Alférez español, de quien Inés está también enamorada. Por segunda vez Hortensia la priva de un amor, aunque inconscientemente, porque no hay indicios de que ella haya sufrido el cariño del padre y del Alférez, deliberadamente para molestar a Inés. Pero Inés, que no puede luchar abiertamente por el amor del padre, por un extraño puede hacerlo y esta vez sí trata de impedir la felicidad de su hermana. Sin embargo, por condición compulsoria en ella, la lucha vuelve a ser oculta y en vez de hacerlo lealmente, prefiere mejor vengarse, revelándole a Hortensia el secreto del Alférez. No sabe que al hacerlo se está condenando ella también. Desde entonces el remordimiento no la abandona y se dedica a cuidar y a ser soporte de sus dos hermanas. Resguardándose detrás de una coraza de dureza aparente, adquiere las características del padre y afronta así la penuria económica que aplasta la familia. Estas características se mencionan varias veces en el cuento. (Véase la p. del análisis del cuento.)

En la continuación de la escena citada arriba, primer "flashback" de la obra, Inés al revelar el secreto del Alférez, insinúa que Emilia también lo ama.

"Hortensia.....No me casaré, desde luego. (SUBE DOS ESCALONES MAS Y SE DETIENE.) Y es mejor así. Porque jamás compartiría yo el amor de un hombre. Jamás. (SUBE OTRO ESCALON Y SE DETIENE. APOYANDOSE EN EL PASAMANOS E INCLINANDOSE HACIA LA SALA; CON ENFASIS, EN VOZ BAJA.) Con nadie.

Inés.....(SU VOZ TIEMBLA.) Entonces, ¿sabes que Emilia lo ama? ¿Has leído los versos de Emilia?

Hortensia.....(FRÍAMENTE.) No me refiero a Emilia. Nuestra hermana será capaz de amar y de escribir versos. ¡Pero capaz de destruir, no!

Inés.....No.... no te entiendo, Hortensia.

Hortensia.....Mira bien, Inés, la imagen fea que refleja ese espejo."
(93)

La última línea referente al espejo, enfrenta a Inés consigo misma. El espejo pirandelliano la refleja tal cual es y aunque la anotación no lo indique, es obvio que el personaje tendrá que rehuir su propia imagen, asqueado de sí mismo y retorcido por el remordimiento. El recurso del desmayo que ya se mencionó en el análisis del cuento, p. . . , es un escapismo de hoy, que puede ser reflejo de otra circunstancia igual en el pasado. Si Inés se ha considerado fea hasta entonces, de ahí en adelante su fealdad será algo más que física. Será la fealdad del alma; mucho, mucho más dolorosa que la otra. Por eso nunca más volverá a mirar el espejo; y en las escenas cuando reponga el candelabro en la consola, que Emilia ha cambiado de lugar, o cuando apague la bujía, Inés tratará de no ver su imagen en el espejo, evitando así un nuevo confrontamiento consigo misma. Por lo tanto no hay que olvidar de que si la

escena retrospectiva ha comenzado frente a la consola, se debe a que ella fue allí a apagar la bujía del candelabro, que Emilia había encendido momentos antes; y no necesariamente a arreglarse ante el espejo. (La motivación física inmediata para el "flashback" es el momento en que ella apaga la bujía, pero desde luego ya ha venido acondicionada mentalmente para ello, desde que desapareció por la escalera, huyendo de las palabras de Emilia, hasta que aparece de nuevo poniéndose los guantes. El ir a cerrar la persiana y a apagar la bujía, son actos compulsorios de rutina que en nada alteran el flujo del pensamiento.) En la escena real en el pasado, sí puede ser que en algún momento ella haya estado frente al espejo, para que se pueda justificar en el presente la línea de Hortensia al efecto. Al volver de su desmayo, Inés va a la consola, pero creo no a mirarse al espejo para ponerse el sombrero que se le cayó en el desmayo, como indica la acotación, sino a recoger el bolso que había dejado en ella. El sombrero puede ponérselo sin necesidad de mirarse en el espejo. En esta forma creo yo puedo justificar mi punto de vista.

En la tercera escena de "flashback", Inés describe la muerte del padre.⁽⁹⁴⁾ En esta escena está presente Emilia y luego aparece Hortensia. En la misma escena, Inés le revela a Hortensia, su amor por el Alférez, cosa que no ocurrió nunca en la realidad. Es que el personaje tiene la necesidad de descargar la conciencia y para hacerlo entra de lleno al mundo de la irrealidad, hasta entonces sólo patrimonio de Emilia. Trastocado el sentido del tiempo, descarga todo su dolor en una confesión tardía que Hortensia no podrá ya escuchar. Esta, en verdad, es la escena culminante de Inés, en la cual se conocerán sus motivaciones, su debilidad y su fuerza como personaje. Lo curioso de esta escena es que aunque Hortensia aparece; no así Papá Buckart, a pesar de que la descripción de su muerte es uno de los momentos más impresionantes en la obra. Siendo una retrospectiva lo lógico sería que él también se materializara. No obstante, como la fijación mental de Inés está dirigida hacia Hortensia, el fluir de su conciencia sólo permite que sea ésta y nadie más quien aparezca. Y por afinidad emocional, Emilia, en enajenación, también la ayuda, realizándose así la extraña materialización de Hortensia.

En esa misma escena, mencionada arriba, Inés ha dicho, al revelar su dedicación abnegada a sus dos hermanas:

"Inés...Alimentando tus sueños, Emilia. Alimentando, Hortensia, tu rencor, tu orgullo. (LEVANTA A HORTENSIA Y LA HACE, SUAVEMENTE, APOYAR LA CABEZA EN SU HOMBRO. MATERNAL, LA VA CONDUCIENDO HACIA LA ESCALERA.) En el hombro ancho y fuerte de Inés. De Inés, la fea." (95)

Nótese la insistencia de su fealdad, antepuesta a su fuerza espiritual y física. Tal vez en su fuero interno, sienta una satisfacción inconsciente de ser ella, precisamente ella, la que pueda proteger a sus dos hermanas hermo-

sas. El masoquismo envuelto en la frase implicaría que el personaje ha podido vengarse inconscientemente de sus hermanas, liberándose así de su complejo de inferioridad, al transformarse de "patito feo" de la familia, en un abnegado cisne protector, lo cual la coloca en un nivel de superioridad. Inés, redondeada y compacta, culminará al final en metamorfosis de exaltación, agigantándose como personaje, cuando liberada de su conflicto interno, sale a la superficie su hermoso mundo interior.

El anagnórisis de Hortensia que ocurre fuera de la obra y es traído a colación en el primer "flashback" entre ella e Inés,⁽⁹⁶⁾ trae como consecuencia que el reconocimiento de la verdad por parte de Inés, sea lento, doloroso. Porque es a través del recordamiento que Inés ha llegado a conocerse a sí misma.

"Inés....Y el tiempo entonces se partió en dos: atrás quedóse el mundo de la vida segura. Y el presente tornóse en el comienzo de un futuro preñado de desastres. Como si la muerte esta vez hubiese sido el filo atroz de un cuchillo que cercenara el tiempo, y dejase escapar por su herida un torbellino de cosas jamás soñadas. ¡Y comenzó mi calvario!" (97)

El encerramiento unido a las imágenes cortantes del cuchillo y la herida, junto al tiempo intangible, produce la sensación del calvario por el cual ella ha pasado. En el reconocimiento de su hybris, está implícito también la némesis que le devolverá al fin la armonía perdida.

Hasta el nombre de Inés auditivamente tiene una connotación de fuerza. La conformación aguda del vocablo ayuda a la impresión mental que el personaje requiere. Por eso al final, en el momento del suicidio, Inés ya transformada por el reconocimiento, provoca la siguiente exclamación de Emilia en el penúltimo parlamento de la obra:

"Emilia....¡Inesita, el fuego te ha hecho hermosa!"⁽⁹⁸⁾

La otrora dura, fea y amargada Inés se opaca bajo el diminutivo, poniéndose bajo la tutela amorosa de Emilia. Hortensia y Emilia, vocablos tetrasílabos y de acentuación llana, tienen una connotación melódica. Eso va muy bien con el carácter de la dulce Emilia. En cuanto a Hortensia, que es un personaje duro, arrogante, se transforma sin embargo, en la mente de Emilia, que es quien mayormente la evoca. Al ésta pronunciar su nombre, lo poetiza, adecuándolo así a sus recuerdos.

Por todo lo antes expuesto, la actriz que interprete el papel de Inés, tendrá que dar una tonalidad de fuerza aparente, dejando entrever desde el comienzo algo de su conflicto interior, donde se agiten la duda, el recordamiento y los celos. Pues no cabe en el personaje trágico, el factor sorpresa. Ya que tanto el diálogo como su quehacer escénico, traslucen el

subconsciente que pugna por salir y que es sofocado por la voluntad férrea del mismo personaje. Y en cuanto a su desplazamiento escénico, su figura deberá lucir erecta, con cabeza erguida siempre. Por lo general y como sea posible mantendrá los brazos cruzados sobre el pecho en actitud de dureza, especialmente cuando reprende a Emilia. Esto contribuirá a enfatizar el derrumbe total después de la escena del traje de novia en el Acto I, p. cuando llora contra su puerta al fondo del escenario. Así también podrá reponerse con más fuerza, inmediatamente después. Nunca se sentará en escena excepto después del desmayo y no por voluntad propia, sino porque Emilia la sienta en el sillón de Viena cuando vuelve en sí. En esa forma su figura lucirá más enérgica deambulando por la sala en un constante y protendido quehacer, que le sirve de terapia a su conflicto interior.

EMILIA

Es la menor de las tres hermanas. Soñadora y sensitiva, es tal vez tan hermosa como Hortensia, pero el impedimento físico de su pie izquierdo la ha convertido en retraída y taciturna.

Los versos que escribe son su refugio espiritual. Aun más, cuando también se enamora del Alférez Español, a quien dedica sus versos en secreto. Pero su amor es platónico, ya que no podría nunca hacer sufrir a su hermana Hortensia. Puede que Emilia sienta remordimientos inconscientes por ese amor y por eso también se encierra en vida, voluntariamente. Ella es solamente la línea divisoria entre dos fuerzas antagónicas: Inés y Hortensia. Víctima de las dos, comparte con ambas la misma suerte.

Aunque en la obra no se dice, hay un detalle en el cuento PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO que no aparece en LOS SOLES TRUNCOS. Es cuando en la recepción en el palacio del Gobernador General, el Alférez Español se "inclina galante" ante Emilia

"para murmurar: 'Es usted más hermosa que su hermana Hortensia.' " (99)

Este detalle es un indicio importante para la caracterización de Emilia, tanto en cuanto a su relación con el Alférez como para comprender sus reacciones psicológicas. No he dudado por eso, en tomar la frase del cuento, para intercalarla en el parlamento de Emilia en el cual describe la recepción antes mencionada. Así, cuando en la descripción, llega al momento de ver bailar a Hortensia con el Alférez, tiene motivación lógica que Emilia recuerde el galanteo de éste hacia ella en esa misma recepción. El impacto doloroso del recuerdo, prepara psicológicamente al personaje.

El arreglo lee en la siguiente forma:

"Emilia.....—Y el salón era un ascua de luz y Hortensia
 roía en sus brazos, y giraban juntos, el alférez
 en uniforme y Hortensia en su traje de raso azul.
 añadido { Y luego el alférez murmurando junto a mi: 'Srta.
 Emilia, es usted más hermosa que su hermana Hor-
 tensia.'" (100)

El impacto doloroso del recuerdo, prepara psicológicamente al personaje para estallar en un:

"Emilia.....—(BRUSCAMENTE, EN UN NUEVO GRITO AGUDO, REBELDE, DESTROYENDO EL RECUERDO MOMENTANEAMENTE.) ¿Cómo puedes, Inés, enfrentarte a la cara horrible del tiempo?" (101)

Frase parecida con la que había buscado refugio en el pasado y que por antinomia le sirve de válvula de escape al ahora insoportable recuerdo.

Al comenzar la obra, Emilia tiene sesenta y cinco años y prematuramente, ya padece de decrepitud senil. Los estados de coherencia e incoherencia en ella, pueden ser también síntomas de una arteriosclerosis precipitada por la intensidad de su conflicto interior. La senilidad sirve de apoyo para realizar tanto al personaje como al aspecto poético de la obra. Pues cuando la amnesia parcial se apodera de Emilia, ella se agarra con desesperación al pasado y es entonces que se crean los momentos más hermosos. Porque el personaje se mueve y se realiza en adecuación con la estructura de la obra, tanto en lo irreal como en lo real. Y es en esos contrastes entre lo coherente e incoherente cuando el personaje se transforma en delicados matices que varían desde los tonos y gestos infantiles, que el autor llama

"—timidez de niño o corza asustada." (102)

hasta llegar a los de una gran dama o a los de una enamorada, y de nuevo a los de la vejez decadente.

¿Puede decirse que Emilia llega a la enajenación total o que se queda al borde delimitado por la cordura? Si la locura en ella es un escape, ¿dejará por eso de ser un personaje trágico? No podría afirmarse esto último ya que ella tiene sus propias circunstancias y motivaciones. Pero lo que sí es cierto, es, que al dramaturgo le es necesario entablar ese juego de lo incoherente para que el personaje pueda desarrollarse a plenitud. Y es en el flujo y reflujo de sus pensamientos que Emilia encontrará lo que busca. ¿Acaso el no poder soportar la luz del sol, no es índice simbólico de que no quiere ver la realidad?

Pero lo más importante en su enajenación está en que, aunque ella escapa a la realidad circundante, no así logra zafarse de los recuerdos agradables o dolorosos del pasado. Al contrario, parece gozar al regodearse en

ellos. Así su enajenación se convierte en algo peculiar, apartándose del patrón psicológico común en que esa clase de estado, es síntoma de rechazo o de escajismo. Es así en Emilia. Por su temperamento y su sensibilidad y por su condición física, ella se desenvuelve en su propio medio psíquico y su intervención en la obra tiene a veces la connotación de un monólogo con variantes. Su semblanza espiritual la sintetiza el autor en los hermosos versos que el personaje mismo ha creado:

"Emilia....Soy piedra pequeña entre tus manos de musgo,
Alas de arcángel para tu amor.
Soy cordero de Pascua para tu espada,
Valle del Eco para tu voz." (103)

La siguiente escena establece el contraste emocional entre Inés y Emilia:

"Inés.....(LEYENDO.) 'Sólo tu mano purificará mi corazón'.
(DESCUBRE A EMILIA QUE LA MIRA ESPANTADA.) Tus versos, Emilia. (EMILIA SE ADELANTA SUPLICANTE.)
Emilia....No me los quites, Inés.
Inés.....(VA HACIA EMILIA LENTAMENTE, PRESENTÁNDOLE EL CUADERNO ABIERTO.) Nunca te he quitado nada, Emilia. (DEJA EL CUADERNO EN MANOS DE EMILIA.) Nunca tampoco me gustaron tus versos. Nunca. (EMILIA APRIETA EL CUADERNO CONTRA SU PECHO Y VA HACIA EL PIANO.) Los recuerdo todos. Hay algo innombrado en ellos. Algo... indecoroso, Emilia.
Emilia....(PROTESTANDO.) ¡Son puros mis versos!
Inés.....(DESPUES DE UNA BREVE PAUSA, COMO RECITANDO PARA SI.)
'Tu pie lisiado sobre una palabra: amor'.
Emilia....(CORRIGIENDO, OFENDIDA.) 'Tu pie de fauno', Inés.
Inés.....Sí, a eso me refiero. Si hubieras escrito 'tu pie lisiado' sería algo que entendería como tuyo. Pero un 'pie de fauno'.... Es casi obsceno viniendo de ti.
Emilia....(GUARDANDO EL CUADERNO EN EL COPLE Y LUEGO ESTE EN EL PIANO.) Es inútil discutir contigo, Inésita. Nunca entendiste nada de poesía.
Inés.....Te equivocas. Entiendo mucho de poesía. Entiendo la poesía de los silencios largos, del hambre y la miseria, y el orgullo—" (104)

Estas líneas que enfatizan aun más la condición espiritual de Emilia ante el erotismo inhibido de Inés, sirven a la vez para crear el clima emocional que impulsa a Inés a desbordarse hacia afuera. Se realiza entonces un anagnórisis mutuo, rompiéndose la barrera espiritual entre ambas.

El haber estado encerrada tantos años, incapacita a Emilia para ver la luz del sol abiertamente. Esto ayuda a su caracterización pantomímica y da motivo además, al juego escénico entre ella e Inés. Esta apaga una bujía o un quinqué que ha prendido Emilia y abre una persiana para que entre la luz del sol. Emilia cierra la persiana y prende la bujía o el quinqué. Este juego se reitera por lo menos tres veces a través de la obra y sirve para enfatizar el carácter de cada una de ellas. Porque Emilia espiritualmente se conserva joven y por eso le gusta arreglarse, cam-

biar la sala, etc. Mientras que Inés, aunque aparente ser más fuerte y enérgica que Emilia, es en verdad la más derrumbada en actitud y espíritu, y por eso no acentúa esos pequeños cambios que Emilia hace.

Además del juego escénico de la persiana, el quinqué y el candelabro, están otros pequeños detalles de la personalidad infantil de Emilia: el esconder el cofre con el cuaderno de versos; el pretender que ha lavado el piso de la sala, etc. Todo ello con la picardía infantil de engañar a la hermana mayor.

Emilia participa activamente en una de las extrañas escenas de "flash-back",⁽¹⁰⁵⁾ la segunda en la obra. Al leer los versos de su cuaderno hace realidad el recuerdo de Hortensia. Y efectivamente, ésta aparece y se lleva a cabo una hermosa escena de evocación familiar. En ella se mezcla el presente con el pasado y Emilia le dice a Hortensia cosas que se supone ésta, en vida no supo jamás. Es decir Emilia trastueca el tiempo y juega con él a capricho de su imaginación y necesidad subjetiva.

Porque Hortensia no es una figura sobrenatural, Emilia no siente miedo de ella. Va con naturalidad que ésta, esté con ella en la sala, aunque sabe que su cadáver está adentro, en el cuarto. En la conversación que sostienen ambas, Emilia malinterpreta el luto de Hortensia, creyendo que es de duelo por su propia muerte.

"Hortensia.....Tengo luto, Emilia.

Emilia.....¿Luto? Pero es muy pronto.....

Quiero decir, todavía no....

Hortensia.....Mamá Eugenia murió al morir el siglo." (106)

Y todavía en pleno dislocamiento del tiempo, Emilia justifica a Inés ante Hortensia, por haber espeñado las joyas; y casi le revela que ese día ha ido a buscar el atad y no a mendigar.

"Emilia....—Pero por eso. Por eso es que Inés tiene que hacerlo. La muerte, el tiempo... Aunque hoy no salió a mendigar, te lo aseguro. Hoy, no. Y ya no me importa que lo sepas. Lo otro, quiero decir. No puedo tolerar más que la torturas. Ya vez cómo te ha atendido, te ha mimado, sin una queja.... Y anoche.... Hasta el último instante. Ella lo hizo todo. Y hoy..... yo no hubiera tenido el valor." (107)

Y habla sobre la larga enfermedad y la muerte de Hortensia, como si la que estuviera allí presente fuera un desdoblamiento de aquélla y a la vez la misma muerta. Es difícil explicar en palabras el matiz preciso de esta escena, pues es cuestión de captarla desde el punto de vista de Emilia para poder encontrar lógica en lo ilógico de la situación.

En la escena del "flashback" de la muerte del padre, la participación de Emilia es prácticamente pasiva.⁽¹⁰⁸⁾ Está ahí, escucha la evocación de Inés y entra de lleno en ella también. Y cuando Hortensia aparece en el recuerdo, Emilia se le une en el dolor por el padre muerto. Lo extraño del tratamiento escénico es que se sale de la escena retrospectiva convencional.

Es decir, en vez de ver el pasado, proyectándolo visualmente fuera de sí, ella e Inés participan activamente en él desde el presente. En esa forma pueden trastornar los tiempos mezclando el ayer y el hoy, participando ambas en el recuerdo.

En los dos planos de apariencia y realidad en que se mueve la obra, puede percibirse muy claramente que en el mundo exterior, Emilia se aferra a lo aparente y en el mundo interior, su auténtico ego se debate y retrae en lucha constante contra lo real. Ambas fuerzas chocan inevitablemente; se establece el conflicto y del choque surgen entonces sus características. El dramaturgo hábilmente maneja dos fuerzas en pugna. Las proyecta fuera del personaje aprovechando la fuerza plástica y auditiva de los recursos sonoros y luminotécnicos; transforma así gráficamente lo intangible, plasmándolo en la empatía e identificación con el personaje. Por eso sus retroproyecciones han de trabajarse partiendo de lo onírico en tal forma que al salir Emilia de ellas, parezca que ha salido de un sueño hecho realidad.

En el apartado Tránsito de un género a otro (Discrepancias con la obra dramática), p. ya mencioné como el cambio de la línea

"—e impedir que los turistas violaran el recinto en su búsqueda bárbara de miseria (alejando los husmeantes hocicos ajenos de la ruina propia y el dolor)." (109)

había pasado inadecuadamente de Inés a Emilia. ^(109a) La actriz puertorriqueña Madeline Willimsen que originalmente interpretó a Emilia y la actriz que hizo el papel en México cuando dirigió la obra en 1965, la estudiante Addie Noemi Recio, siempre se sintieron ambas incómodas al decir esa línea. Sentían como que no iba con el temperamento del personaje y nunca pudieron decirlo con suficiente sinceridad. (Véase Arreglo del texto dramático, p.

Como se ha visto, el personaje de Emilia requiere una fina percepción pantomímica que haga de él una filigrana de matices y transiciones interpretativas. Su interpretación por lo tanto, es un verdadero reto para la actriz que lo interprete, la que tiene que poseer por fuerza, una gran versatilidad histriónica tanto en la mímica como en la inflexión e impostación de su voz. En su aspecto físico, deberá lucir débil, un poco encorvada para que pueda así marcar la transición física en los "flashbacks" en que toma parte. Tendrá un "tick" nervioso en la mano derecha al llevarla a la frente, arreglándose un bucle imaginario. Manos nerviosas, pero de movimientos hermosos. Para cubrirse de la luz del sol o de las bujías o del quinqué, llevará el dorso de una u otra mano a los ojos, con variantes de intensidad emotiva de acuerdo al origen de donde le llega la luz.

HORTENSIA

Está en temperamento, más cerca de Inés que de Emilia y es el prototipo de la belleza nórdica, de lo cual parece estar muy consciente. Sólo aparece

en las escenas de "flashbacks" y en éstas con tres edades diferentes y no consecutivas, pero siempre joven: Primeramente aparece de diecinueve años y luego de treinta y por último de veinticinco años. Pero cronológicamente deberá tener en la realidad sesenta y ocho años, ya que es la segunda de las tres hermanas. Ya se ha dicho que ha sido la preferida del padre y parece que supo sacarle partido a esa ventaja por encima de sus hermanas. Por su parte, Emilia la adora como a una reina, e Inés, ahogando sus celos, no puede menos que unirse también a esa pleitesía. Hortensia se ha aprovechado de ambas, convirtiéndose en una tirana. Su crueldad y soberbia la ha llevado hasta a alejar los pretendientes de Emilia, señalando el defecto físico de ésta. Ejemplo de esto es la escena de "flashback" con Emilia en **Hortensia recuerda que**

"Hortensia.....¿Quién es la niña de las trenzas apretadas, señorita Hortensia? - Es mi hermana Emilia.- ¿No baila su hermana? - No. La pobrecilla tiene un pie lisiado." (110)

A lo cual, completamente adolorida y derrotada en el recuerdo, Emilia le contesta:

"Emilia....Pero sabías que yo podía bailar, Hortensia. A pesar de mi pie lisiado yo podía bailar." (111)

En su orgullo de casta, este personaje no puede soportar "el qué dirán" y cuando se entera por Inés, del secreto del Alférez, revela entonces su personalidad y temperamento de un solo trazo.

"Hortensia.....Inés, ¿lo sabe la gente? Quiero decir, ¿lo de esa... mujer? (INÉS NO CONTESTA.) Está bien. Antes no importaba. Pero ahora, sabiéndolo, no podré tolerar lo que los demás piensen y digan. {PAUSA.} ¡No saldré jamás! (EMPIEZA A LANGUIDECER LA LUZ AZUL. HORTENSIA VA A MARCHARSE, PERO SE VUELVE A MEDIAS, CON DULZURA.) Inés, te pido que no vuelvas a abrir nunca las puertas del balcón. (LA LUZ AZUL SE HA EXTINGUIDO. SIGUE OYÉNDOSE EN LA OSCURIDAD LA VOZ DE HORTENSIA QUE SE ALEJA.) No debe llegar ya a nosotras, el sol puro de la calle Cristo." (112)

Quién sabe si Hortensia con ese "a nosotras", premeditadamente quiere hundir con ella a sus dos hermanas. Sabe que Inés, retorcida por los recordamientos y porque también la cobija el concepto del "qué dirán", la secundará en su decisión. Y en cuanto a Emilia, víctima inocente del problema, tampoco la abandonará en su desgracia. Porque tanto ella como Inés saben que Emilia también ama al Alférez. Parece incomprensible que Hortensia sintiendo la ternura que siente por Emilia y perdonándole su amor platónico, la arrastre sin embargo a que comparta con ella, su muerte en vida. ¿Es por esto el personaje menos humano? ¡No! Su egoísmo es profundo, pero terrible, profundamente humano!

La decisión de Hortensia de encerrarse en vida, desencadena el conflicto de la trama. Recuerda en algo a la decisión de Lavinia en *ELECTRA* de Eugene O'Neill, (113) aunque allí la decisión es el punto final de la trilogía y en *LOS SOLS TRUFCOS* apenas es el incidente inicial del conflicto.

Hortensia en el recuerdo de sus hermanas, encarna la dignidad, la nobleza y la fuerza de la vida. Es en boca de ella que el autor pone las palabras que con hondo sentido de tierra, plantean el problema de la identidad puertorriqueña.

"Hortensia.....¡La hacienda de Toa Alta! Perdida. (CON RENEGOR APASTOMADO.) ¡Habéis vendido nuestras tierras!

Emilia.....No por voluntad nuestra, Hortensia. Confiscadas creo, No entiendo bien. Debíamos años y años de contribuciones. El viejo notario nos lo había advertido: "Las venderán en subasta pública." Había advertido a Inés, quiero decir. Y ya vos, tuvo razón.

Hortensia.....¡Miserable traidor!

Emilia.....Pero Hortensia, no hubiéramos podido....

Hortensia.....Resistir es la consigna, Emilia. Resistir. A pesar del hambre y el tiempo, y la miseria. Cuántas veces ha de venir a mi con su voz melosa y su cara de zorra en acecho: "Es preciso vender, señorita Hortensia. ¡Los americanos pagan su buen dinero!" ¿Y orees que voy a decirle: "¡Ande, ande, viejo ladrón, vonda, vonda, que buen uso se le puede dar al dinero, cuando el hambre acecha!" No, Emilia, no. Veinte, cien, mil veces le diré lo mismo: "¡Jamás nuestras tierras serán de los bárbaros!" (114)

Este personaje de Hortensia, aparentemente secundario, ejerce una profunda atracción a través de los dos actos. Se puede decir que está todo el tiempo en escena, aun en ausencia, ya que la trama y su estructura hacen que los demás personajes giren a su alrededor. Su presencia no es física ni mucho menos sobrenatural, ya que ocurre en la mente de sus dos hermanas, quienes la atraen a escena sólo en los "flashbacks" y tal y como la recuerdan en su juventud o como ellas quisieran que hubiera sido. Esto motiva una especie de inquietante expectativa, que hasta cierto punto desconcierta. Porque al igual que en el cuento *PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO*, Hortensia ha estado muerta desde el principio. De ahí, que cuando al final, Inés entra a escena su cadáver, se produce en el espectador un auténtico impacto dramático.

Sin embargo, no se puede considerar a Hortensia como si fuera un personaje fantasmagórico, porque no lo es en absoluto. Sus apariciones no producen miedo ni temor a lo desconocido. Es un personaje más, reencarnado en la mente de los seres reales y plasmado visualmente por ellos. No obstante, hay algo de metempsicosis en lo que sigue:

"Hortensia.....Entonces, ¿por qué querías verme con mi traje azul?

Emilia.....No sé... Es como mejor te he amado. Además

pensé que hoy, precisamente hoy....
 Hortensia.....(BRUSCAMENTE.) ¿Dónde está Inés?
 Emilia.....(TURBADA.) ¿Inés?... Ha salido." (115)

Emilia desea verla amortajada de azul y Hortensia la interrumpe porque no quiere reconocerse suelta, dentro de la mente de Emilia, desde luego. Aunque esto es una simple conjetura, es un detalle que ayuda mucho a la actriz que interprete a Hortensia. Y físicamente ésta debe lucir altiva, arrogante con Inés; dulce con Emilia. Pero sólo cuando sea preciso, pues también ha sabido valerse de su hermosura para ser cruel con su hermana menor. Como un símbolo de belleza y jerarquía, estará siempre erguida, cuando sea el caso. Su interpretación requiere a una actriz de gran figura y de una voz serena y grave, cálida y profunda.

Personajes derivados y circunstanciales

Tal vez la denominación que doy a estos personajes no sea la adecuada. Pero a falta de otra los llamo así, porque aunque no aparecen en la obra, se manifiestan en dos formas diferentes, contribuyendo al desarrollo de ésta; unos en el recuerdo y otros en el presente.

Los Personajes Derivados toman vida intangible por medio de las figuras de construcción que alrededor de ellos, tejen los Personajes Explícitos. Tal es la fuerza de esas imágenes, que el devenir dramático de cada uno de ellos se plasma visualmente por el adecuado empleo del lenguaje. Porque estos personajes reales en el pasado, y ahora encerrados en la memoria de Inés y Emilia, toman corporeidad escénica, por medio del fluir de conciencia y el monólogo interior de ambas. Así aunque Papa Buokart, Mamá Eugenia, la Nana Negra y el Alfórez Español, no aparezcan nunca en escena, su presencia en la acción es tan cierta como la de los Personajes Explícitos.

En cuanto a los Personajes Circunstanciales, invisibles también, pueden clasificarse entre ellos a los Cargadores del Atadú, los Funcionarios del Gobierno, el Caballero Invisible y el Pregonero. Los dos primeros proceden de acuerdo a su nominación funcional, mientras que los dos últimos, el Caballero Invisible y el Pregonero, tienen características propias.

El Caballero Invisible, creación de la mente de Emilia, llena su cometido como agente de exposición. Es la primera escena en que se habla de los acontecimientos del pasado y en la cual además, queda establecido el carácter de cada una de las tres hermanas. (116) El recurso de hacer que Emilia sostenga una conversación aparentemente trivial con un ser invisible, ayuda a establecer la atmósfera y el estilo de la obra, apenas ésta comienza. La escena es una de las más difíciles porque como es un monólogo interior, dialogalizado hacia el exterior, puede resultar monótono si la actriz que lo interpreta no tiene la suficiente habilidad para matizar y crear la ilusión de que verdaderamente habla con otra persona. Si no se visualiza auditiva-

mente (ya que el personaje está invisible), que Emilia habla con otra persona, la intención de la escena puede echarse a perder. Para evitar esto, han de crearse unas líneas para el Caballero Invisible, que se adecúen a las de Emilia y que desde luego, se utilizarán en los ensayos solamente. Esto proveera la intensidad, el ritmo y las pausas requeridas para las líneas de Emilia. (Para un ejemplo de las líneas que podrían añadirse, véase el Libreto de Dirección en la Cuarta Parte, p.)

El Pregonero, también invisible, deja escuchar su voz dos veces en la obra.

"Voz del Pregonero.....;malrayo, polvo de amor, besitos de coco,⁽¹¹⁶⁾
 pruébclos, doña! Malrayo, polvo de amor,
 besitos de coco para endulzar el alma, cóm-
 prelos, doña! ;Malrayo, polvo de amor y
 besitos de oooooo.....!" (117)

Es el único síntoma de la vida exterior que llega auditivamente dentro de la casa. Nótese que el pregón popular captado por el autor, se ajusta con precisión a la condición peculiar de estas tres mujeres. El ajuste se logra cuando Emilia remeda el pregón, ajustándolo a la temática de la obra. (Véase Simbología, p. .) La voz del que oante este pregón trasbastidores, habrá de estar en consonancia con el ambiente que se desarrolla dentro de la casa.

Otro Personaje Circunstancial, pero visible, vendría a ser la casa, testigo mudo del acontecer histórico de la familia. Por ser elemento abiertamente simbólico, se tratará en el apartado sobre la Simbología, p.

e. Simbología

Lo poético recurre al símbolo como medio expresivo de su propio desarrollo. La adecuación de esto, dentro de la trama, tonifica y ayuda a ambientarla. Hay a mi entender, dos clases de símbolos en LOS SOLES TRUNCOS: Los que se advierten obviamente desde la primera lectura de la obra y los que han de surgir como una necesidad integrante en el desenvolvimiento del montaje. Estos últimos los discutiré en el apartado sobre la Dirección escénica y sus recursos técnicos, p. Y desde luego, todos estos símbolos se relacionan en alguna forma con las tres hermanas, en énfasis caracterológico.

Los símbolos más evidentes, los señalados consciente o inconscientemente por el autor, se entrelazan progresivamente con el desarrollo del conflicto.

De primera intención, se parte en seguida de la casa con las tres puertas con sus respectivos "soles truncos", que dan al balcón al fondo de la sala. Ya la metáfora expresiva y compacta de "sol trunco", lleva en sí una connotación que implica la índole física y espiritual de cada una de estas mujeres. Como vigilantes, permanecen estáticos al fondo, con sus colores que cambiarán de acuerdo con el avance de la luz diurna, que se refleja a través de sus cristales. La penumbra interior y los colores de estos cristales decorativos, pro-

duce un contraste visual que enfatiza aun más la condición emocional de los tres personajes. En la anotación al respecto, se dice así:

"En una época estos cristales fueron transparentes. Hoy dan la impresión de ser esmorilados debido, sin duda al polvo, al salitre, al tiempo...." (117a)

Se establece el tema, al relacionar la apariencia de los cristales como resultado de los embates del tiempo. Devenir que con puntos suspensivos, a expreso, se prolonga indefinidamente.

En una de las pocas líneas en que abiertamente se les menciona, se hace en relación con los colores que han protegido la sala de la luz del sol. (Diferente al cuento, en que los colores se relacionan paralelamente con las reacciones emotivas de Inés y Hortensia. Véase las pp. en el análisis del cuento.) Queda entonces establecida la relación casa-tiempo, cuando Inés resume la muerte del padre.

"Inés.....Aquí estábamos las tres, llorando. Reunidas como siempre en la gran sala. Las tres puertas de dos hojas cerradas como siempre sobre el balcón. Los tres soles trunco opniendo al sol sus colores: azul, amarillo, rojo. Y el tiempo entonces, se partió en dos: atrás quedóse el mundo de la vida segura y el presente tornóse en el comienzo de un futuro preñado de desastres.-----" (118)

En ese mismo acto, ante el dolor de saber que han perdido la casa, Inés la llama:

"-----la casa en ruina de los soles trunco". (119)

Porque así en medio de las ruinas, ellas tres sin realizarse nunca, han sido "los soles trunco" que han vigilado y protegido la heredad paterna.

También cada una de las puertas representa a cada una de estas mujeres, que no han podido serlo a cabalidad. Sin indicar cuál, René asigna una puerta a Emilia y otra a Inés. Así que he asignado a Inés la puerta del extremo izquierdo del actor, agarrada a la cual, en un momento dado, vaciará todo su dolor, contenido por tantos años. Esto ocurre en la escena del traje de bodas de Hortensia. (120) La puerta de la extrema derecha, la he asignado a Emilia. En ésta se llevará a cabo el juego de cerrar Emilia la persiana y de abrirla Inés. Juego del cual se habló en la p. . En también contra esa puerta que Emilia golpeará su grito ahogado de dolor y protesta:

"Emilia.....Golpea sin piedad, Inés. ¡Así! Con la misma furia conque golpeas la vida. ¡Así! Contra la miseria, y los hombres, y el mundo. ¡Atrás! ¡Atrás! (GOLPEANDO LA PUERTA DEL FONDO.) Contra la vida y el tiempo y la muerte...." (121)

mientras la voz de Inés, desde el zaguán abajo, se escucha en lucha salvaje con los Funcionarios del Gobierno, que han venido a expropiar la casa. Los golpes de Emilia contra esa puerta cerrada, tienen un doble significado simbólico. Antes, cuando ella cerraba la persiana, se apartaba de todo contacto con el mundo de afuera. E Inés al abrirla, todavía luchando por agarrarse a

la realidad, debilitaba con eso a Emilia, y la hundía más y más en su escapismo psicológico hacia el pasado. Esta vez, cuando Inés ya decidida, se enfrenta a esos hombres, trasbastidores, rompiendo definitivamente todo contacto con la realidad, Emilia se siente unida a ella como nunca y transformándose, se agiganta sobre sí misma y frenética, realiza en escena, en paralelismo dramático,

"la escena salvaje que Inés misma ha provocado", (122)

abajo a la entrada de la casa.

El portalón de ausubo por la resistencia de su madera, es como el puente elevadizo de una fortaleza. Los protege del mundo de afuera. Los golpes en ese portalón, sólo sirven para anunciar desgracias. Una vez trajeron al padre muerto y luego traen el anuncio de la expropiación de la casa. Ya fuera de sí, Inés cierra el portalón violentamente, rompiendo con los últimos hilos que las ataban a la vida. (Véase Discrepancia con la obra dramática, en el análisis del cuento, p. .) Al golpe final del portalón,

"(LA CASA SE ESTREMECE TODA CON EL GOLPE DEL PORTALÓN DE AUSUBO QUE INÉS HA LOGRADO CERRAR EN EL ZAGUAN.)" (123)

Esto concuerda con el golpe concluyente con que Seth, el viejo sirviente, cierra las persianas en ELECTRA de O'Neill; y Lavinia obedeciendo al mandato auditivo, penetra en la casa iniciando su suicidio en vida. (124)

No es por casualidad que en el penúltimo párrafo de la acotación introductoria del Primer Acto, se lea:

"La bujía y el quinqué están encendidos, a pesar de que por los cristales de los solos trancos del fondo trata de colarse la luz alegre del día. La sala vive en este instante las primeras horas de una mañana estival." (124a)

La relación ambiental interior que emana del quinqué y de la bujía parece establecer el contraste con el exterior. Y neutral entre ambos mundos, la sala personificada. Rincón preferido de la casa; coraza portectora de las tres hermanas.

Porque en fijación obsesiva, la casa va creciendo y creciendo tanto en el mundo alucinante de Emilia como en el de la lucha sórdida que Inés mantiene con el mundo exterior, para proteger a las dos hermanas reclusas en la casa. Coraza y refugio, lo es más espiritual que material. Pues si físicamente y en pleno derrumbe físico, la casa no puede ya ofrecer las comodidades de antes, para ellas representa lo que fue y por lo tanto es realidad simbólica de otros tiempos mejores.

Como símbolo de refugio tiene una ardiente defensora en Emilia, especialmente cuando le propone a Inés que entierran a Hortensia en el patio de la casa.

Inés.....(IRRITADA.) Allá afuera en el mundo, hay hombres estúpidos que hacen reglamentos y leyes, Emilia.

Emilia.....Pero nosotras no vivimos en el mundo de afuera.

Inés.....Es igual. Está bien que no

Emilia.....No, no es igual. Está bien que nos cercaran de hambre.

Y de tiempo. Pero aquí dentro, nada pueden. Nadie manda sobre nosotras.

Inés.....No estés tan segura." (125)

En la misma escena, Inés le informa a Emilia que al perder la casa tendrán que refugiarse en un asilo. Y ésta, aterrada grita:

"Emilia....(A CRITOS.) ¡Cállate! ¡Cállate!

Inés.....(SUAVEMENTE IRÓNICA.) Nos cuidarán, Emilia.

Emilia....;No quiero que nadie me cuide! ¡Lo que quiero es morirne si esta casa deja de ser nuestra!" (126)

Con esa última línea, queda establecido el anticipo de lo que ocurrirá luego al final. Adelantándose al futuro, el dramaturgo logra ser convincente con el tema que maneja. Así el augurio ayuda a esclarecer aún más la simbología de la casa. Lo expresado por Emilia tiene resonancia psíquica en Inés.

"(PAUSA. INÉS MIRA A EMILIA CON CURIOSIDAD. SE ACERCA A ELLA Y PASÁNDOLE UNA MANO POR LA MEJILLA PREGUNTA SUAVEMENTE.)

Inés.....;Lo dices en serio?

Emilia....(ABRAZÁNDOSE A ELLA.) Te juro que sí.

Inés.....ABRAZADA A EMILIA, ACARICIÁNDOLA MIENTRAS SONRÍE.) No es fácil morir cuando se quiere. (PAUSA BREVE. EN VOZ BAJA.) Aunque quizás sí lo sea. (REACCIONA, DESPRENDIÉNDOSE A EMILIA DE SUS BRAZOS.) Bien. Olvídate de la casa ahora. Todavía es nuestra.

Emilia....Tiene que serlo, siempre. Es la casa que Hortensia amó. Donde destruimos el sueño de Hortensia. Donde por tantos años hemos expiado nuestra culpa. (EN VOZ BAJA.) La casa debe expiar con nosotras. Es nuestro cómplice. Nadie debe rescatarla de su expiación. Lucharemos por conservarla, ¿no es cierto?

Inés.....Sí, mientras podamos....

Emilia....Podremos, Inés. (RECOBRANDO SU TONO INFANTIL.) Mantendremos cerradas las puertas del balcón. ¡Te lo he dicho tanto, Inésita! ¡No abras las persianas! ¡No las abras!—"

(127)

Y hasta el hecho de abrir las persianas puede ser sintomático de profanación, al contaminarse la matriz protectora, cerrada al mundo. Emilia, que se cree también culpable, al personificar la casa, humanizándola, la hace cómplice de las penurias de toda la familia y así tiene más sentido aún, el símbolo.

Nótese también la matización en el carácter de Inés. Desde el comienzo ha lucido dura, inflexible, culminando en la tensa escena de "flashback" con Hortensia.⁽¹²⁸⁾ Ahora esta escena que ocurrirá inmediatamente después de la de Hortensia, dos nuevos matices aparecerán en su carácter: Primeramente, se ve a una Inés irónica, capaz de torturar a Emilia. Pero al ver que ésta sería capaz de enfrentarse a la muerte por salvar la casa, Inés, en transición lógica, puede pasar de la crueldad extrema a la ternura, para inmediatamente reaccionar en defensiva, cayendo de nuevo en su acostumbrada máscara de dureza. Todo lo cual augura ya desde el principio de la obra, al personaje rico y completo que el público conocerá luego.

Sin que necesariamente haya una posible sátira al plan del Gobierno para restaurar al Viejo San Juan, el autor utiliza ese hecho como base para impulsar a sus heroínas a la decisión final.

"Emilia.....(CON VOZ AHOGADA.) ¡Entonces, Dios mío, destruirán la casa!
Inés.....Peor, Emilia. Conservarán la casa profanándola. Ya no será instrumento purificador de la culpa nuestra. Reconstruir dicen ellos. Como si tuvieran el poder del tiempo. Jugarán al pasado disfrazando de vejez nueva la casa en ruinas de los solos trunco. (CORRIENDO HACIA LA PUERTA DEL PASADIZO SE PUEDE VER A FIJARSE EN LA GRAN MANCHA DE AGUA QUE HAY SOBRE EL ESPALDADO DE LA PARED, JUNTO A LA ESCALERA.) Y el tiempo de ellos entrará en la casa, y la casa se llenará de voces extrañas que ahogarán las palabras nuestras, todas las palabras de nuestras vidas, y sobre el dolor de Hortensia y el tuyo, Emilia, y el mío, se elevará la rica de los turistas, la digestión ruidosa de los banqueros, la borrachera sucia de los que gritan....

Emilia.....¡O, Inés, no!

Inés.....En la hostería de lujo de la calle Cristo.

Emilia.....Entonces, ¿todo está perdido? ¿No hay nada que hacer?" (129)

Si doloroso hubiera sido para ellas, la destrucción de la casa, la idea de que otros compartan la intimidad de sus secretos es inconcebible. Nótese la bella poetización que Marqués hace del concepto científico sobre la preservación vibratoria de la voz humana en el espacio. La interrogación impotente y desoladora de Emilia, no es sino la inducción natural que impulsará a Inés a realizar el inevitable sacrificio de ambas.

Los muebles, al igual que la casa, son un agarre más a la vida pasada. Decrépitos en apariencia, pero estables en su función, representan la pugna contra el paso del tiempo. El sillón de Viena y la butaca Luis XV, son los favoritos de Emilia y le sirven de apoyo para su juego escénico. Si el sillón enfatiza su femeneidad, la butaca puede ser en su mente, el trono destinado a Hortensia en el "flashback" de ambas. Parece que Mamá Eugenia tenía preferencia por los muebles Luis XV. En uno de los recuerdos de Emilia, ésta dice que su madre quería que sólo los de este estilo estuvieran en la sala. (130)

"Emilia.....(YENDO HACIA LA DERECHA, FUERTEMENTE.) Inés, no seas dura conmigo hoy. Ya ves, arreglé la sala. Sacudí el polvo de los muebles. (ACARICIA EL ESPALDADO DE LA SILLA ESTILO IMPERIO.) (SE SIENTA EN LA SILLA.) ¿Recuerdas? El sillón de Viena no pertenecía a la sala. ¿Quién ha traído esta mecedora a la sala, nana? =El niño Eukart, mi niña.= =Llévala a la galería.= =;Pero, niña Eugenia! = aquí sólo quiero mis muebles Luis XV.= Y a la postre el sillón de Viena volvía a la sala. (RÍE SUAVEMENTE.) La nana lo trafa a escondidas, antes que Papa Eukhart llegara...." (130)

Así que el último vestigio de ese estilo de muebles tiene que tener para ella una asociación sentimental en recuerdo de las hermosas relaciones diarias de la familia y que ahora traslada a Hortensia por creerla heredera de la elegancia de la madre.

(La auténtica butaca Luis XV que para el estreno de la obra, consiguió el utilero Luis Calvo, estaba demasiado deteriorada, con toda la parte detrás del espaldar, colgándole en hilachas. Cuando se usó en el primer Ensayo General, por alguna razón que no recuerdo ahora, no pude ver el efecto desde lejos. Temiendo que el extremo en el detalle fuera a ser contraproducente, le pedí a Calvo que forrara el espaldar con algún material desvaído, pero no tan deteriorado. En el Segundo Ensayo General, cuando Emilia voltea la butaca hacia el público, el autor, que estaba presente, desde el ensayo del día anterior, exclamó: "¿Por qué forraron la butaca? ¡Era patética como estaba antes!" Le indiqué a Calvo que arrancase el forro para ver, y al hacerlo brotaron hacia afuera las hilachas del viejo tapizado. ¡Ciertamente el efecto desde lejos era tremendamente patético! Y exactamente lo justo. Y así quedó la butaca para todas las funciones.)

Hay que fijarse que Inés no se sienta nunca en todo el transcurso de la obra y cuando lo hace no es por voluntad propia, sino porque Emilia la obliga a sentarse después del desmayo, como lo indiqué en su análisis, p. . El no sentarse nunca, ayuda a la caracterización de Inés, dándole más fuerza visual, en contraste con Emilia. El juego de sentarse y levantarse, y de acariciar los muebles, en Emilia, es un querer agarrarse a ellos, según pretende hacerlo con el pasado. (Esto me ha ayudado para motivar con naturalidad que al comienzo del Acto II, Emilia arregle la sala como indica el autor y que además cambie de posición el sillón de Viena y la butaca Luis XV, poniéndolos hacia el piano que está en el centro, segundo término de la escena, y quedando ambos de espaldas al público. Debe dar la impresión de que prepara una pequeña reunión familiar al lado del piano. Esto facilitará mi diseño escénico del relato de la muerte del padre y además creará un espacio para la colocación del ataúd al final de la obra.) Inés en cambio, quiere que la sala permanezca inalterada, pero lo hace desde lejos, sin identificarse con los objetos.

Así también el mantón de Manila que cubre el piano:

"—Sobre la cola del piano cuelga, a modo de tapete, un gran mantón de Manila de grandes rosas pálidas, más empalidecidas aún por el tiempo. La seda del mantón está a trechos, raída.—" (132)

Debajo de este mantón y bajo la tapa posterior del piano, Emilia guarda su cofre con el cuaderno de versos. El detalle decorativo y femenino del mantón ayuda también a ambientar y a situar el temperamento de los personajes. Específicamente servirá para dar fuerza a Emilia, a luchar en la escena en que Inés forcejea, fuera de escena, con los Funcionarios del Gobierno. (133)

El candelabro y el quinqué tienen algo en común con Emilia e Inés respectivamente. Emilia en su fragilidad, prefiere el candelabro, que le sugiere y a la vez le sirve de proyección hacia el pasado. Mientras que la pesadez

del quinqué, en este caso ordinario y posiblemente adquirido recientemente, le da a Inés un agarre al momento. La escasez de estilos y muebles en casa, realzando la condición económica de los personajes y tal escasez ayuda a puntualizar los rasgos caracterológicos de cada uno.

El regañón, con su canto monótono, teista y reiterativo es otro signo de la vida que transcurre fuera de la casa, como advertencia del tiempo que pasa inexorablemente. La pieza que Milia en un momento dado canturrea sobre él, un razafrazafido del tema de la obra:

"Milia.....—¡Maltrato! ¡Maltrato de amor y besos de hiel y polvo del tiempo! ¡Maltrato!" (134)

Las flores que al actor pide que Milia arrojé sobre el piano, mientras canturrea el regañón, encarnan la fragilidad del personaje:

"—Milia por la izquierda con un bote de los de leche lleno de agua, en una mano y un ramo de trinitaria y corazón de hombre en la otra.—" (135)

Aunque no se menciona el color de la trinitaria, (136) es lógico pensar que sea la de color rojo, que va más con la personalidad de las hermanas. Así como el corazón de la otra flor, corazón de hombre, completa el cuadro simbólico que las une y ayuda aún más a la evocación que provoca el canto.

La mancha en la pared producida por el temporal de San Felipe ocurrido en 1949, se describe así en la acotación a principio del Acto I:

"La pared de la derecha muestra una enorme mancha de agua cuyo diseño ha tomado la forma de un mapa: desde el techo hasta el piso, dos continentes unidos por un istmo." (137)

Esa mancha se transformará para Inés

"Inés....Es un mapa, Milia, un mapa dibujado por el tiempo." (138)

La distorsión visual la crean los acontecimientos que se precipitan ante la pérdida total de la casa.

"Inés.....¿Ves? Un mundo arriba: el nuestro. Otro mundo abajo: el de ellos. Y un istmo uniendo los dos mundos. (ILUMINADA.) ¡Es preciso destruir el istmo! (139)

Está implícito no sólo el aspecto político, sino también el corte final al eslabón que las une a la vida. Porque si ellas no pueden alterar la historia de su tierra, sí pueden hacerlo con la suya propia que simbólicamente es lo mismo. Ambas cosas han ido paralelas, una al lado de la otra en el transcurso de la obra, y se unen ahora en el momento culminante y decisivo.

En la cocina final, Inés reparte el último patrimonio que les queda: algunas de las joyas de la familia. Ha conservado

"Inés.....—sólo las más queridas de Hortensia. Las conservé siempre. A pesar de la miseria y el hambre. Un último sueño para su orgullo. Lo único bello que no destruyó el cáncer. Antes de morir sonrió al miraras." (140)

Como las joyas no cambian, se inmutabilizan en medio del derrumbe de todo lo aparentemente estable. Se convierten así por transmutación psíquica de Inés y Emilia, en la personificación de Hortensia. Pero al mismo tiempo lo genérico se singulariza y cada una de ellas termina por relacionarse con una joya en particular.

El abanico y la diadema de Mamá Eugenia tienen tangencia con la personalidad de Emilia y por eso es a ella a quien Inés se las entrega. (La posesión del abanico pone a Emilia en contacto con la madre; y cuando Inés la coloca la diadema en la frente, ya está motivada la identificación con Mamá Eugenia Transformada en ella, Emilia va majestuosamente a sentarse en la butaca Luis XV que como se dijo en la p. , es el último vestigio de los muebles preferidos por la madre.)

La sortija de perlas, que Emilia rechaza diciendo:

"Emilia.....¡No, las perlas, no, que traen desgracia!" (141)
va a adornar la mano inerte de Hortensia; ya que la frialdad y dignidad de esta joya puede ser reflejo de la muerte. Hasta el último momento, Emilia es fiel a su sensibilidad poética. Su refugio mental la ha protegido de todas las desgracias por las cuales ha pasado la familia. Por eso puede acogerse a la superstición que tan bien le cuadra.

Y por último, cuando Inés dice:

"Inés.....Y el anillo de Papá Bukhart. De todas las joyas,
la única que hoy para mí quiero." (142)

puntualiza la atracción hacia el padre y lo cual explica el porqué de su personalidad hasta cierto punto varonil.

Ante el cadáver de Hortensia, Emilia e Inés le rinden un último homenaje. Emilia coloca a los pies de Hortensia, el cofre de sándalo con el cuaderno de versos, diciendo:

"Emilia....Mi corazón a tus pies, Hortensia." (143)

El símbolo es obvio. El cofre de sándalo que es ella misma, donde ha guardado lo mejor de su ser, (144) lo rinde en pleitesía de súbdito a su hermana reina. Inés en cambio,

"coloca el joyero sobre el pecho" (144)

de Hortensia y dice:

"Inés....Tu orgullo, Hortensia." (145)

Y aunque el suyo es también un homenaje, hay implícito en él, una especie de súplica. Inés intenta el último acercamiento al corazón de su hermana, en demanda de perdón. Sabe que para Hortensia las joyas eran,

"Hortensia....—lo único que dan seguridad a mi vida...
Hay mucha fealdad..." (146)

"Hortensia....—son bellas. Con una belleza que nada puede destruir. Ni siquiera el tiempo. Cuando a es-

condidas, en mi habitación, coloco en mi frente la diadema de mamá Eugenia, todo lo feo desaparece. Tu frustración, Emilia. La envidia y los celos de Inés. El rencor espantoso... y la miseria."

(147)

Al conservar algunas de las joyas, Inés se ha reivindicado de su pecado. Busca perdón y el refugio en el pecho lacerado de la hermana. Porque el cáncer en el pecho de Hortensia también tiene matices simbólicos. No muere de otra enfermedad, sino precisamente de una destrucción lenta y lacerante en una de las regiones más sensibles del cuerpo de la mujer. Ya que el dolor y el rencor se han acumulado en ese pecho de walkiria, el desgarramiento catártico tiene que ocurrir ahí precisamente. Por eso Inés que ha conocido la poesía desgarradora del tiempo, dice:

"Inés.....Entiendo mucho de poesía. Entiendo la poesía de los silencios largos, del hambre y la miseria, y el orgullo. Y las frases pueriles, y las frases que hieren. La poesía de la vejez y la penumbra, del sol despiadado, y la mendicidad encubierta. La poesía del cáncer de Hortensia, y la multiplicación monstruosa de las células en el pecho querido de Hortensia, y el dolor hondo que corrompe sin gritos. La poesía horrible del tiempo también yo la conozco, Emilia. Tuve que conocerlas todas, para que tu conservaras la tuya. Y la suya Hortensia." (148)

Indiscutiblemente el rencor de Hortensia, acumulado por años, se ha reforzado con el dolor lacerante de la enfermedad que le ha causado la muerte. Y desde luego Inés ha sido víctima de esos largos y horribles días y noches de agonía.

Y el incendio final, es el símbolo culminante de la lucha contra el tiempo. El fuego símbolo purificador de vida y muerte, reivindica y salva de la destrucción espiritual a Inés y a Emilia. Y junto con ellas, la casa que era el

"Inés.....—instrumento purificador de la culpa nuestra." (149)

se convertirá también en llama viva de purificación total. Y con la sonrisa helada de la muerte, Inés sublimizada ya toda realidad, exclama:

"Inés....Es hora ya Emilia. (LA LUZ PURPURINA EMPIEZA A LANGUIDECER.) Hora de que se consuma lo feo y horrible que una vez fuera hermoso y lo que siempre fuera horrible y feo, por igual." (150)

En ese triunfo, se realizan por fin los tres personajes, porque ya no existirá la muerte. El holocausto en brindis final, será transformación de Ave Fenix, que en palabras del autor, la acotación así resume:

"(LA MÚSICA DE WAGNER sube apoteósica. La sala toda es un infierno purificador.)" (151)

3. La dirección escénica y sus recursos técnicos

Considerados ya todos los conceptos antes mencionados, es menester ahora amalgamarlos en tal forma que se unan a los demás elementos del montaje, con el propósito que den un producto final de integración y armonía escénica. ¿Cómo lograrlo? Esa es la incógnita que se irá dilucidando en el proceso del montaje. Han de considerarse pues, los demás ingredientes que completarán lo que debe ser el todo de una obra de arte. Porque ya para entonces, se supone que **estará lista la dirección para llevar a a cabo, visual y auditivamente, y en forma evolutiva, la integración total. Y es ahora que empieza la verdadera labor del Director. Y ésta quedaría sin realizarse si no logra que sus actores se metan de lleno con él, en todo el proceso de análisis, interpretación y realización que desarrolle para su puesta en escena. Todo lo cual se especifica en esta tesis en El planeamiento del montaje, pp. en la Tercera Parte y en el Libreto de dirección, pp. en la Cuarta Parte.**

Los recursos consientes estarán sometidos al subconsciente. Lo intuitivo llevará la voz cantante en la percepción creativa y el director no podrá menos que hacer uso del orque de sensaciones si es que quiere agarrar el sentido dramático de la obra. Rebuscando entre líneas y desmeduzando el contenido, podrá pasar ahora, del mero análisis abstracto a la aplicación práctica y objetiva.

Han de aunarse todos los factores envueltos en la producción: la escenografía, la iluminación, el vestuario, el maquillaje, la utilería, los efectos de sonido, la publicidad.... y sobre y por encima de todo, el factor humano interpretativo que a la larga dará el tono y matiz final. Es ahora, cuando se inicia la ciclópea labor del montaje... Y éste se llevará a cabo porque el director habrá llegado a decidir el estilo que dará a su puesta en escena; el el estilo que habrá de unificar todos los factores envueltos, con los medios técnicos auxiliares del Teatro. No importa los diseñadores, realizadores, etc., que formen parte de la producción, la mano del director ha de estar en todo, para que no se pierda la unidad de su estilo.

a. Visualización del movimiento escénico

No creo en una técnica específica de actuación para el teatro contemporáneo. Más bien, dada la variedad de estilo y el sorprendente teatro del absurdo, podrían muy bien armonizarse la técnica intimista stanislavskiana con la externa del Reinhardt. Y aun más crearse nuevos estilos de proyección anímica en la escena de acuerdo con la obra que se represente. Porque en ciertos momentos precisos, puede resultar más una emoción proyectada de lo interior hacia afuera, como en otros ser más efectiva una interpretación formal pantomímica, etc.

Para poder visualizar el movimiento escénico tengo que reafirmarme en mi posición personal al respecto. El Teatro, no importa el estilo del drama, que vaya a representarse, es un espectáculo en el sentido intrínseco de la

palabra. Así, por íntimo, naturalista o sofisticado que sea, será siempre eso, un espectáculo en cuanto a que se lleva a cabo para un público determinado. Y como espectáculo debe sintetizar todos los elementos artísticos que sean necesarios y pertinentes para su realización particular. Por realista, absurdo o desarmonico que sea un drama, en su realización debe haber unidad lógica de lo aparentemente ilógico y una armonía de las partes.

Ya decidido el drama a representarse, primeramente ha de saberse qué estilo y atmósfera le corresponde. Y uniendo ambas cosas al análisis de los personajes, a la estructuración y a la temática, puede entonces iniciarse el acercamiento.

En el caso de LOS SOLES TRUCOS en particular, por su atmósfera abiertamente poética, se puede enfatizar ese aspecto enlazándolo a lo simbólico, que juega también un papel muy importante. Teniendo en mente, desde luego la geografía escénica, es menester que se aprovechen al máximo cada una de las áreas del escenario, pero con una intensidad poética en armonía con el contexto del libreto. Para lograr esto se ha de estar consciente del problema de mover sólo a tres personajes en escena durante dos actos. Actos llenos de largos silencios pantomímicos que al menor descuido pueden caer en una monotonía que perjudique la obra. Para evitarlo será preciso, que, aparte de los símbolos ya señalados por el autor, se añadan otros más que sean inherentes a los ya mencionados, para que enfaticen al máximo las pantonimas de la obra.

En mi opinión todo el escenario de un teatro es importante, cosa que he podido comprobar en mi experiencia personal en cerca de cincuenta obras dirigidas. Y aunque algunos tratados técnicos indican que las escenas más importantes, o más trágicas deben realizarse en el primer término del escenario, donde estarían más cerca del público y más visibles, etc., creo que el sitio en que se lleve a cabo tal o cual escena no importa, y sí la intensidad histriónica que despliegue el actor en ella; y el énfasis plástico-interpretativo que el director sepa darle. Por eso es que debe sacar el mayor y mejor partido posible de cada rincón del espacio escénico. Así se evitarán la repetición de movimientos y se le podrá impartir más interés al desarrollo de la representación. La escenografía misma ha de llenar ese cometido y antes de impartir los movimientos escénicos se fijarán en ella, las áreas y los puntos más importantes.

Puede que yo haya cometido varios errores en la dirección de esta obra. Pero recuerde uno en particular. Para su estreno en 1958, había planeado el "flashback" de Inés y Hortensia en dos planos de tiempo. O sea, el presente sería Inés frente al espejo, recordando su culpa. El pasado, Hortensia desplazándose por la sala. En un momento dado, al sentarse Hortensia en la silla Imperio, de frente al público, quería lograr el efecto de que la Inés del pasado, invisible, se desplazara ante aquella, específicamente por el frente en el primer término. (La Inés física, del presente, segui-

ría siempre estática ante el espejo.) Así Hortensia al hablar miraría de frente, a izquierda o derecha como si alguien se moviera a su lado. Pero por más que la actriz se esforzó por lograr el efecto, nunca se logró la impresión de los dos planos de tiempo. Por el contrario confundía que Hortensia hablase hacia una dirección, contraria a la de la figura del espejo. No queriendo torcer a lo máximo el movimiento escénico, opté por eliminar la idea en las demás representaciones. Para la puesta en escena de esta tesis, trataré de nuevo la misma idea, pero utilizando un reflector móvil (follow-up spot) que se mueva delante de Hortensia como si fuera la Inés invisible. Trataré en los Ensayos Generales; de no resultar... será también, otra vez eliminada la idea.

En el "flashback" entre Emilia y Hortensia⁽¹⁵²⁾ en que ambas comentan la muerte de la madre, el autor pide que Hortensia se siente en la butaca Luis XV y Emilia en el sillón de Viena. Yo he preferido que Emilia se siente a los pies de Hortensia en intimidad familiar a la vez que la posición de Hortensia sentada en su "trono", visualice la relación de jerarquía emocional entre ambas. Esto lo hice sólo en las representaciones de hace cuatro años en España y las del año siguiente en México, y lo cual repetiré en la escenificación para esta tesis. Porque en todas las anteriores, Emilia tomaba la banqueta del piano y la ponía al lado de la butaca Luis XV y sentándose en ella quedaba así al lado de Hortensia, pero al mismo nivel. Aunque el cuadro siempre era de intimidad, ahora me pareció que sentándose mejor Emilia en el suelo, daba más con el tono de la escena. El cambio en España se debió al problema técnico envuelto cuando al terminar la escena de ambas, frente a la escalera, al apagarse la luz, la actriz que interpretaba a Emilia siempre había tenido que en el apagón, correr a poner la banqueta de nuevo en su sitio, para en seguida colocarse ella frente a la consola con el cuaderno en las manos, asumiendo la misma posición antes del "flashback", para que la sala apareciese igual que antes de la aparición de Hortensia. Pero ahora no sé porqué, en España, el apagón resultaba muy corto para que la actriz hiciera el cambio. Se eliminó entonces la banqueta y Emilia se sentó a los pies de Hortensia; y el apagón tuvo la duración justa. Así por accidente, resultó más exacta la escena. Lo cual repetí luego en México.

(Recuerdo que ensayando esta escena en España, un puertorriqueño, estudiante de Medicina en Salamanca, y quien nos acompañaba en ese momento, se sintió precisado a intervenir, indicándome que le parecía que Hortensia permanecía mucho rato sentada en la butaca Luis XV. Al pasar de nuevo la escena convine en ello. Si en ocasiones anteriores había funcionado así, ahora parecía estancarse. Procedí entonces a segmentarla, adelantando los movimientos de Hortensia, escuchando la opinión del que después de todo era la de un espectador más y por lo tanto tenía su valor como tal.) Quedó desde entonces, así la escena.

El estar sentada en el suelo ayuda también a la condición añeja de Emilia. Lo que pudiera alegarse al respecto de que a la edad que tiene ella no podría sentarse en el suelo, tanto por la edad como por la cojera, recuérdese que el mismo autor indica en el Acto I, que

"—tratando de disimular su cojera." (153)

se acerca al Caballero Invisible. En el Acto II,

"Emilia desciende muy lentamente, disimulando en lo posible su cojera, erguida y transfigurada bajo la luz purpurina." (154)

No se sabe si las acotaciones van dirigidas más bien a la actriz que interpreta el papel o si quisieron implicar que el personaje en los momentos de emoción retrocede al pasado no sólo mentalmente, sino también en lo físico. Para mi interpretación personal de la obra, creo que es más factible que el cambio se realice también físicamente, ya que según sus propias palabras

"Emilia....Pero sabías que yo podía bailar, Hortensia.
A pesar de mi pie lisiado, yo podía bailar." (155)

se puede comprender que su cojera sería muy leve, luego acentuada con el paso de los años, desde luego. Así pues, siempre que Emilia se pierda en el pasado, su defecto físico se reducirá a lo mínimo. Pues la transfiguración mental tiene que influir en lo físico también.

En tres ocasiones René no estuvo de acuerdo con mi diseño escénico. Primeramente, en los preludios antes de la escena con el Caballero Invisible (155a) en que Emilia parece escuchar el NOCTURNO de Chopin, balanceándose entre lo real e irreal, yo había querido que no sólo acariciara el piano, sino que se sentara a éste y pareciera tocar, remontándose en el recuerdo. Segundo, cuando este mismo personaje se rehusa entender que Inés desea que vaya a buscar el traje de novia. Esta se le acerca lo suficiente y con los brazos cruzados:

"Inés....Antes había mencionado algo que tú debías hacer, Emilia." (156)

haciéndola reaccionar inmediatamente. Tercero, cuando Emilia golpea contra la puerta a la derecha fondo, en la escena de Inés trasbastidores con los Funcionarios del Gobierno, (157) tenía que hacerlo de frente al público golpeando con el filo de los puños contra la puerta y de espaldas a ésta.

En el primero y tercer caso, accedí a modificar el diseño escénico, porque comprendí los argumentos del autor. El público iba a confundirse si Emilia se sentaba a tocar el piano. Al escucharse el NOCTURNO, iba a parecer una acción realista, cuando en ningún momento lo era. (Véase el Libreto de Dirección, p. .) En cuanto a sus razones de que el golpear de frente al público era ilógico, ya que el personaje en ese momento desataba su furia contra el mundo de afuera y lógicamente lo haría de frente hacia la puerta, quedando de espaldas al público, tenía fundamento. Mi error era grave, pues ciertamente, era contra ese mundo agazapado detrás de los soles trunco de las tres puertas que Emilia reaccionaría, estimulada por la voz histérica de Inés en el zaguán abajo. Olvidaba yo que si el personaje golpeaba de frente, lo haría hacia la

invisible cuarta pared stanislavskiana, ya que para ella no debía existir el público. Acepté cambiar el diseño y quedó tal como se describe en el Libreto de Dirección, Parte Cuarta, p.

Ahora bien, en cuanto al segundo diseño escénico, se quedó tal y como yo lo había planeado, por insistir yo en que Inés necesitaba en ciertos momentos acercarse bastante a Emilia, para imponérselo como hermana mayor y persona sensata, ante las divagaciones de ésta. El autor no quería que hubiese casi ningún contacto físico entre ellas. Luego acepté mi punto de vista. (Véase esta escena en el Libreto de Dirección, p.

Tampoco le gustó a René de primera intención el tableau final que diseñé para su obra, el cual aceptó luego ante el peso de mis motivaciones. (Véase sobre esto, en el apartado sobre El desenlace en la p. de esta parte y en la p. del Libreto de Dirección.)

Sirvan los ejemplos anteriores para enfatizar que el movimiento escénico ha de guardar proporción adecuada con la estructura dramática. Rápido, lento o caricaturesco; realista, fantástico o simbólico, ha de concordar con cada situación peculiar. Debe desenvolverse en tal forma, que se intensifique visualmente y con las gradaciones necesarias del ritmo y del tempo peculiar de cada escena. Y dentro del ritmo y plasmación escénico, hay que considerar la mímica y la pantomima que requieren por decirlo así, los soliloquios mudos de Emilia, así como la descripción de la muerte del padre por Inés y aún más el incendio final. La consideración de todos estos detalles redondeará plásticamente el espectáculo.

b. Símbolos visuales añadidos

¿Cómo hacer de la obra un estudio de caracteres? ¿Cómo redondear la concepción de cada personaje, aparte de sus respectivos parlamentos? ¿Cómo apuntalar, subrayar el sentido de cada uno visualmente? Es preciso que cada movimiento, cada gesto, cada mirada descubra al público, el mundo interior de cada una de estas tres mujeres. Serán planos emotivos que destaquen las diferencias y las tangencias de cada una. Lograrlo visualmente... ¡ése es precisamente el reto! Para que los símbolos que se añadan sean efectivos, tienen que surgir como proyecciones inconscientes y espontáneas de la atmósfera misma de la obra e integrados al movimiento escénico en general.

Véanse ahora algunos de los símbolos que al añadirseles a la obra contribuyen a su plasmación escénica. Los más importantes son los referentes a la escalera y a las tres puertas al fondo de la sala.

En la anotación al comienzo del drama, se pide que la puerta del cuarto de Hortensia esté en primer término antes que la escalera que conduce a las habitaciones arriba, queriendo así enfatizar el misterio de lo que contiene esa habitación. Sin embargo, como de ese cuarto, es sólo al final que se saca el cadáver de Hortensia, preferí destacar mejor la escalera, poniéndola en primer

término izquierda. (Véase el diseño del decorado para el Primer Festival de Teatro Puertorriqueño.) En esa posición, la escalera se destacaba más, y como en ella era que aparecía Hortensia dos veces al entrar a escena, así tenían más sentido y fuerza sus apariciones. La puerta entonces quedaría en segundo término izquierda, exactamente detrás de la escalera. Así al sacarse por ella, al final, el cadáver, tendría más fuerza la aparición, ya que llegaría al centro de la sala y en ángulo, y no en forma paralela al proscenio, como ocurriría si se pusiera la puerta en primer término como lo pide el autor.

Este arreglo pude regularlo en las representaciones en el Teatro Tapia de San Juan, Puerto Rico y en las del Teatro Goodman de Chicago. Sin embargo, para la reposición de la obra en el Teatro de la Universidad de Puerto Rico, así como la puesta en escena en Salamanca, España, quise complacer al autor y seguir sus indicaciones. Así que la puerta del cuarto de Hortensia vino a estar en primer término, tal y como el lo pedía. En la representación para el Seminario de Experimentación Teatral en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1965, seguí el mismo patrón por limitaciones del escenario. Estas últimas representaciones lograron no obstante, el mismo efecto que las primeras. Para la es-
cenificación de esta tesis, también seguiré lo indicado por el autor.

Marqués sólo pide dos entradas de Hortensia por la escalera. Estas son en los "flashbacks" con Inés,⁽¹⁵⁸⁾ y el de la muerte del padre.⁽¹⁵⁹⁾ En el "flashback" con Emilia,⁽¹⁶⁰⁾ se supone Hortensia aparezca en el medio punto del vestíbulo. Sin embargo, queriendo enfatizar la jerarquía del personaje sobre sus dos hermanas, he preferido que siempre aparezca en la escalera, convirtiéndose ésta entonces en símbolo visual del personaje. Su porte altivo y sonambulesco crea así la atmósfera en que se moverán sus interpretaciones. Además, apareciendo siempre en la escalera, como si casi siempre estuviera en las habitaciones de arriba, puede dar aún más la sensación del encerramiento al que ella misma se ha condenado.

En cuanto a las tres puertas que al fondo, dan al balcón, el autor pide que en ciertos momentos Inés y Emilia se coloquen frente a una de ellas, sin especificar cuál. Ya que Emilia insiste en cerrar la persiana de la derecha fondo (del actor), le corresponderá simbólicamente esa puerta. Y a Inés, la de la izquierda fondo (del actor), para que Hortensia tenga también la suya, según he decidido siguiendo la idea original. En la escena de "flashback" con Emilia, Hortensia bajará la escalera, directamente hacia la puerta del medio y se colocará unos segundos frente a ésta, de espaldas al público, hablando desde allí a Emilia, unos instantes. Así cada hermana tiene su puesto correspondiente en cada puerta; y la del medio, enfatizará aún más la posición de Hortensia en relación con Inés y Emilia. De ese modo las tres puertas tienen más sentido de silenciosos guardianes contra el mundo de afuera.

Siempre consideré el espejo de la consola muy importante para la caracterización de Inés, como símbolo de su conciencia. Como un recurso pirandelliano, intento utilizarlo ahora aún más, para esta puesta en escena. (Véase Personajes

explícitos, p. en esta misma parte.)

Otros símbolos menores añadidos, lo son el color del mantón de Manila que cubre el piano (161) y el del ramo de trinitaria. (162) Según la anotación, el mantón tiene

"grandes rosas pálidas, más empalidecidas aún por el tiempo." (163)

no se había decidido nada específicamente sobre el color del mantón, cuando el Utilero del estreno de la obra, Luis Calvo, trajo uno rojo de pequeñas rosas amarillas y por cierto en muy deteriorado estado. Pero dió en verdad en el clavo. Y desde entonces hasta ahora, ese ha sido el mantón usado en todas las representaciones que he dirigido de la obra. Preferí que fuese así, rojo y estropeado por la pátina del tiempo, para motivar más la escena. Porque el color puede ayudar a la transición de Emilia, cuando casi enloquece durante la conversación de Inés con los Funcionarios del Gobierno en el zaguán, fuera de la escena.

"Emilia....(ALARMADA, VA HACIA EL PIANO.) ¡No lo permitas, Inés! Tus uñas, recuerda tus uñas. Tus uñas largas con olor a tiempo. (COMO SI ESTUVIERA VIENDO A INÉS LUCHAR.) Clávalas hondo. ¡así! (CLAVA LAS UÑAS EN EL MANTÓN DE MANILA QUE SIRVE DE TAPETE AL PIANO.) Hasta que brote la sangre. Y desaparezcan las sonrisas." (164)

La asociación mental de uña-sangre puede provocarla el color rojo del mantón, cuando el personaje lo agarre con sus uñas. Esto se podrá ver más claramente en las indicaciones en el Libreto de Dirección, p. . En éste se verá cómo se ha motivado que ella retroceda al piano y agarre el mantón por casualidad y cómo debe hacer el enlazamiento mental. Desde el zaguán:

"Inés.....¡El tiempo de esta casa no es vuestro tiempo! Quemad esos papeles. ¡Cuidado! ¡No me toquéis!" (165)

Emilia que se había acercado a la arcada, para escuchar la conversación, retrocede alarmada creyendo que van a atacar a Inés. Sin querer tropieza con el piano y sus manos, al apoyarse en éste rozan el mantón. Lo mira, hace la asociación mental, lo agarra clavándole las uñas y ya no lo suelta, para retroceder hasta su puerta, etc.

En cuanto al color de la trinitaria y su relación con la flor corazón de hombre y la voz del Pregón, ya se indicó en la p. de esta Tercera Parte, en en la Simbología de la obra.

Para motivar la escena de "Flashback" entre Emilia y Hortensia, necesitaba yo algo más que lo establecido por el autor: Momentos antes Inés ha salido a buscar el ataúd de Beneficencia. Emilia ha quedado agobiada ante la idea de que Hortensia tenga un ataúd de esas condiciones. Al quedar sola, repite su acostumbrado ritual con el candelabro y el cofre de sándalo, etc. Pero en esa ocasión, saca de éste un cuaderno de versos y los lee. En este momento he sentido la necesidad de añadirle otra vinculación emotiva para que pueda evocar mejor a su hermana; un motivo físico aparte de los versos. Un detalle que simbolizara el cari-

ño entre ambas. Este es el recurso del pañuelo. Un pañuelo que hubiera pertenecido a Hortensia y que ésta hubiera tal vez regalado a Emilia, podría estar guardado en el cofre junto a los versos dedicados al Alférez por necesidad psicológica de alivio de conciencia. Así que cuando ante la consola, saca el cuaderno del cofre, encuentra allí el pañuelo. Lo mira, se le ocurre sacudir con él, el cuaderno, mira el pañuelo, luego al cuaderno. Casi sin darse cuenta deja el pañuelo sobre el cofre, abre el cuaderno y lee los versos. Empieza así el "flash-back" enlazado por el pañuelo y los versos.

Luego al final de la escena, cuando Emilia llora sin consuelo por haber revelado que han perdido la Hacienda de Toa Alta, podría motivarse que Hortensia le limpiara las lágrimas con su pañuelo, cuando están junto a la escalera, ambas.

Hortensia.....(MATERNAL, ABRAZANDO A EMILIA.) Vamos, vamos no llores. Nada le diremos a Inés. Sécate esas lagrimitas. No quiero que ella te vea llorando. Así, a ver si te alegras. ¿Quieres que me ponga el traje azul?

Emilia.....(Calmada ya, sonriendo infantilmente.) ¿Lo harás?
¿Lo harás por mí?

Hortensia.....Si, niña, sí, lo haré por ti." (165a)

Según el texto, el sonido de un claxon es el que interrumpe la retrospectación. Pero en este caso el desdoblamiento escénico requería a mi entender una prolongación más antes del choque violento del sonido. Así que decidí poner tres claxones en vez de los dos que pide el autor, los que trajeran a Emilia a la realidad por etapas. El primer claxon suena y se produce el oscurecimiento durante el cual desaparece Hortensia y Emilia regresa de nuevo a la consola y toma el cuaderno en sus manos. Al iluminarse la escena, ella está igual que antes de empezar el "flashback", pero con el cuaderno contra el pecho y riendo con los ojos cerrados, como si todavía estuviera con Hortensia. Suena el segundo claxon con más fuerza y Emilia vuelve en sí. Rápida esconde el cuaderno en el cofre. Coge el pañuelo, lo observa, sonríe y mira hacia la escalera. El recuerdo la invade de nuevo y lleva el pañuelo a sus labios. Suena el tercer claxon; Emilia reacciona y rápida esconde el pañuelo en el cofre y a éste en el piano.

(Para el estreno de LOS SOLS TRINICOS, el pañuelo caía al suelo en el apogón, quedando junto a la escalera. Luego al entrar la luz y volver Emilia a la realidad, frente a la consola, veía desde allí el pañuelo, iba a recogerlo, lo escondía en el cofre, etc. Pero al aparecer el pañuelo junto a la escalera, fue un error grave, ya que le daba un matiz realista a lo ocurrido, confundiendo al público, rompiendo con la lógica-ilógica de la evocación retrospectiva que debía tener la escena. Se corrigió el error y de la segunda función en adelante y en todas las representaciones sucesivas de la obra, se ha hecho en la forma descrita arriba.)

Otros detalles de menor importancia pero fundamentales para la caracterización de los tres personajes, son los siguientes: Cuando Inés ha terminado

de describir la muerte del padre, dice:

"Inés.....Y espesó mi calvario." (165b)

Lentamente se acerca a Emilia y Hortensia que están arrodilladas a cada lado del sillón de Viena de espaldas al público. Me querido que Inés se coloque de frente entre ellas y que una las manos retorciéndolas y luego las cruzas sobre el pecho, elevándolas hasta los hombros, desliziéndolas a lo largo de los brazos. El gesto, simbólico o no ha de dar al personaje una milésima de segundos de miedo, de titubec ante la empresa que va a realizar. De ahí mismo saca fuersas para sobreponerse, y bajando las manos toma una mano a Emilia con su mano derecha y otra a Hortensia, con su izquierda. Entonces dice mirando a una y a otra:

"Inés....Alimentando, tus sueños Emilia. Alimentando, Hortensia tu rencor, tu orgullo." (166)

Se sostiene entreambas con las manos cogidas así, por un leve instante, pero lo suficiente para destacar su condición de mártir.

El mapa, cuya simbología se explicó en la p. , ha de estar en un lugar prominente de la pared para destacar la intención del autor que pide que esté en la pared de la derecha. En este caso me querido que esté directamente al lado de la escalera. En esa forma se ha podido motivar que Inés suba a ésta y desde ahí diga sus líneas referentes al mapa. Cosa que se enfatizará si sostiene en su mano izquierda el quinqué y señala la mancha con su mano derecha. La impresión producida por la luz del quinqué, junto a la posición de Emilia que se le acerca, pero quedandomás baja que Inés, hace que la composición visual contribuya así al efecto deseado. En cuanto a la interpretación de las actrices, el estar precisamente en la escalera (símbolo de la jerarquía de Hortensia, mencionado ya antes), les da más fuerza emotiva al parecer que están juntas en ese momento decisivo. De ahí, Emilia e Inés pueden ir más decididas a prestar juramento ante el cadáver de Hortensia.

d. El desenlace

Amalgamados ya todos los ingredientes, el momento más difícil de un montaje teatral es el final de la obra. Un final de acto es difícil porque debe ser cortante y a la vez producir en el espectador el deseo y la curiosidad para continuar viendo la representación. El desenlace de ésta, por lo tanto, ha de redondear el conflicto, uniendo todos los hilos sueltos, compactamente. Se impone pues, para el desenlace, hacer un ajuste visual y auditivo. El diagrama convencional de la estructura dramática habla de una introducción, punto ascendente, punto culminante, punto descendente y desenlace. (166a) Pero al llevar esto a la escena, es absolutamente necesario, por lo menos yo lo creo así, que a partir del desenlace, haya un segundo punto de intensidad ascendente que precipite el telón final. Y esa intensidad debe estar motivada tanto en el ritmo del diálogo como en el movimiento escénico para que el último atisbo emocional

del auditorio, quede en alto y se proveque así la empatía y salgan espontáneos los aplausos.

En LOS SOLES TRUNCOS, creo puede lograrse eso de la siguiente manera: El autor pide, que en medio del fuego, Emilia al observe la transformación de Inés, la conduce a la butaca Luis XV, y sentándola en ella, se arrodilla a sus pies. (166b)
La intención simbólica es obvia y se justifica. Sin embargo, esto realizado inmediatamente después de la intensa escena de la repartición de las joyas, ante el cadáver de Hortensia, seguido luego por el incendio, y aun más, al regresar Inés junto al cadáver y decir:

"Inés....¡Purificación, Hortensia, purificación!" (166c)

resultó en los ensayos, completamente anticlimático, porque se retardó demasiado el telón final. Además, no he querido que se repita la misma posición que Hortensia y Emilia han tenido en el Acto I, (167) porque siendo ésta de ahora la última impresión que recibirá el auditorio, debe ser única y directa.

Por tal motivo, sigo el ritmo establecido. Emilia, deslumbrada ante la transfiguración de Inés, no tiene tiempo, psicológicamente, de llevarla al trono simbólico de la butaca Luis XV, sino que tiene la necesidad impulsiva de convertirla en reina ahí mismo y ofrendarle su avasallaje. Es entonces cuando dice:

"Emilia....(EN UN GRITO ALEGRE.) ¡Inesita, el fuego te ha hecho hermosa! (SE QUITA EN GESTO ESPONTANEO LA DIADEMA Y GIÑE CON ELLA LA FRENTE DE INES.)" (168)

Rápida se arrodilla ante Inés y se abraza a sus piernas recostando su cabeza contra éstas.

"Emilia....¡Hemos vencido al tiempo Inés! Lo hemos vencido." (169)

Se resume así apretadamente, tanto el movimiento como la línea final que concluye la trama. El telón final es entonces más convincente. (Para que Emilia pueda expresar mejor su estupor, pasando de la incredulidad a la certeza, he intercalado un Inés antes del Inesita el cual la actriz enunciara entre dientes, casi para sí, como si dudada de que fuera su hermana. En esa forma el Inesita saldrá, libre ya de dudas, limpio y sonoro.) Véase pp. 548-549 del Libreto de dirección.

Aparte del ritmo psicológico, está también implícito el factor visual de composición escénica frente al cadáver. En forma pictórica quedan las tres hermanas juntas en la muerte purificadora, lo que no hubiera ocurrido, si Inés y Emilia quedaban en la butaca, lejos del cadáver.

d. Auxiliares técnicos y artísticos

Por último han de considerarse los elementos técnicos y artísticos auxiliares, indispensables del Teatro Moderno: la escenografía, la iluminación, el vestuario, el maquillaje, la utilería y los efectos de sonido. Nunca, como ahora, son tan indispensables para el montaje escénico. En esta obra en particular,

son los agentes que darán la tónica para crear la atmósfera adecuada. La armonía entre cada uno de ellos debe ser absoluta; y a la vez que supeditadas a la trama, deben fluir por ésta como parte integrante del acontecer dramático. Para los efectos de este análisis sólo se señalarán superficialmente, ya que es en el libreto de Dirección donde se pedrán detallar específicamente esos pormenores. El trayecto de ahí a la práctica, es lo que importa.

La escenografía e iluminación

La escenografía e iluminación de LOS SOLES TRUNCOS son uno de los dos factores físicos más importantes. Por su importancia visual requieren un detenido estudio y planeamiento. Ambos conformarán la atmósfera de la obra, y aún más, el estilo particular del director. Por lo tanto éste pedirá a los diseñadores exactamente lo que desea, para que ellos puedan materializar el ambiente de sueño que impera en la tragedia. La escenografía requerida es convencional porque se intenta dar una sensación de encerramiento físico en que viven las tres mujeres. La casa sobre la cual gira la angustia de esas tres mujeres, personaje mudo y latente en la tragedia, es también parte integrante junto a los personajes reales. Por eso a la concepción escenográfica ha de contribuir la iluminación, que dará los matices necesarios de sombra y misterio. Así también, tanto la música como el vestuario y los demás elementos restantes, han de fluir del ambiente mismo de esa casa, contribuyendo todo a la plasmación real e irreal del ambiente poético requerido.

Para lograrlo, en este tipo de obra, la escenografía y la iluminación tienen que ir paralelos en concepto y realización. La iluminación con su perspectiva aérea, creará los planos de realidad e irrealidad necesarios, sustituyendo lo superfluo y enfatizando o disminuyendo aquí y allá los diferentes planos escénicos. ¿Problemática? Lograr la plasmación justa. Se tratará de dar una idea más completa en cuanto a esta sistematización del espacio escénico en el Libreto de Dirección.

Para el color de la escenografía, Marqués pide:

"La sala, empapelada de verde y rosa, diseño floreado ya desvaído.
En algunos lugares se ha roto el empapelado." (170)

Pero tanto la escenografía diseñada por mi esposo, Luis A. Maisonet, como la que diseñara José M. Lacombe, coincidieron en enfatizar el color verde y sólo a sugerir aquí y allá uno que otro motivo color rosa. Porque me pareció que tendría más fuerza simbólica el verde que el rosa. Al destacarse éste sobre el verde, debilitaría y "añoraría" un tanto la casa, haciéndola más participe de la debilidad de Emilia. En cambio, predominando el verde, la fuerza de Inés y Hortensia, en relación con el ámbito hogareño, se justifica. Y el color cálido adquiere una cualidad de fuerza protectora.

Aparte de las indicaciones que al respecto se dan en las anotaciones, es menester que especialmente en la iluminación se prueben todos los efectos re-

queridos. Y que sobre todo, se hagan a tiempo los ajustes y correcciones necesarias. (Véanse detalles de la escenografía y la Gráfica y Guión de Luces, en el Libreto de Dirección, p. en la Cuarta Parte.)

A manera de experimento, me gustaría probar en esta escenificación de LOS SOLES TRUNCOS el detalle del cuento, referente al efecto producido por la luz reflejada por los cristales tricolor de los soles de las puertas, al chocar contra el cuerpo de Hortensia, al ésta moverse por la sala. (Véase la p. del análisis del cuento.) De disponerse de instrumentos adecuados, creo podría lograrse un efecto así, que será el resultado del efecto impresionista que de las reacciones de su hermana, va captando Inés por el espejo. Los cambios de luz tricolor (rojo, azul, amarillo) serían como sucede en PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO), representaciones físicas de las reacciones emotivas de Hortensia. (Lástima que no se me ocurriera hacer este experimento en el estreno de la obra en 1958.)

Como dato aparte, pero que ayuda a arrojar luz sobre lo versátil que puede resultar una puesta en escena bajo diferentes aspectos, deseo indicar que, las cinco veces que he participado en el montaje de LOS SOLES TRUNCOS, he podido experimentar con dos tipos de escenografía: una convencional y otra completamente estilizada y esquemática. En las representaciones en Salamanca en 1964 y en el Teatrillo de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1965, las escenografías han sido sugeridas apenas, utilizando los elementos mínimos como lo son las tres puertas con sus soles truncos, al fondo de la sala, la escalera que da a las habitaciones de arriba y alguna sugerencia de vestíbulo.

(El decorado para la representación en inglés en 1959 en Chicago, hecha por el Community Theatre, de lo cual ya se habló en el Historial impresionista de LOS SOLES TRUNCOS en la p. , fue estilizada en los más mínimos detalles. Sólo constaba de las tres puertas al fondo y una pequeña escalera sin pasamanos. Lo demás lo suplía la iluminación, que hacía que los tres "soles truncos" al fondo, resultaran impresionantes. Lástima que el uso de dos visuales cortadas, colocadas a ambos lados de la embocadura y empapeladas con unas flores enormemente burdas, rompiera el efecto estético del fondo.) Sin embargo, a pesar de lo mínimo de estos detalles tanto en los montajes que he realizado de la obra, como el que hizo el Community Theatre, el mensaje de la obra ha podido captarse siempre, porque se ha sostenido fiel a su estilo y se han tenido a la mano los recursos lumínicos y de sonido, necesarios. Así pues, el símbolo de la casa puede ser tanto material como subjetivo, dependiendo desde luego del tratamiento apropiado que se le imparta a la representación. (El decorado de LOS SOLES TRUNCOS para su montaje en el Festival de Teatro Latinoamericano celebrado en México en 1962, también fue estilizado. Véase la fotografía a efecto en la p. que me fue cedida por Juan Felipe Preciado, director de ese montaje.)

Para el concepto escenográfico de la escenificación que motiva esta tesis, véanse los Apuntes del escenógrafo Luis A. Maisenet, al Margen de la producción, en la Cuarta Parte, en el libreto de Dirección, p. así como sus diseños, detalles de construcción, plan de iluminación con su desglose de instrumentos.

El vestuario y el maquillaje

Tanto los matices de la iluminación así como los detalles del decorado, deberán armonizar con el vestuario y el maquillaje, para que la unidad entre todos los elementos sea completa. El vestuario y el maquillaje serán además, agentes de motivación caracterológica en cada personaje. Partiendo de las acentuaciones del autor y de lo que dicen los personajes unos de los otros y de sí mismos, se logrará algo más que vestir simplemente, por decirlo así, a unas actrices. (Para detalles sobre esto, véase el Libreto de Dirección.)

La utilería y los efectos de sonido

La utilería al igual que los demás elementos debe guardar armonía funcional con todo. Como el decorado y el vestuario, deberá estar hecha a un tiempo razonable, antes del estreno. De esto dependerá la naturalidad de los actores en escena. Así también, los efectos de sonido, deberán considerarse de antemano para lograr la unidad total del conjunto. En esta obra especialmente por no ser realista, la música y los sonidos tienen suma importancia por ser vitales para la conformación climática-ambiental, al "mood" escénico y a las transiciones temporales y emocionales de los personajes, tal y como les ha pensado el autor y yo como directora los he interpretado.

Marqués no pide música para el comienzo de su obra. Pero sí la especifica en las enajenaciones de Emilia en las que pide un vals de Chopin y para la descripción del baile en el Palacio del Gobernador General, pide una mazurca. Pide además, la Marcha Nupcial para la escena del traje de novia. En la descripción de la muerte del padre, quiere una marcha fúnebre. En ninguna de estas casos especifica el título de las composiciones. Sin embargo, para todo el final pide se utilice la CANCIÓN DE LAS WALKIRIAS de Ricardo Wagner. Así que escogí para el vals de Chopin su NOCTURNO, que lo utilice sólo en las escenas retrospectivas de Emilia. La MAZURCA del mismo autor, tal y como la pide René. Preferí la MARCHA NUPCIAL de Mendelssohn de la obra SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO de Shakespeare, por creéla de más fuerza y más en armonía con la obra, que la MARCHA NUPCIAL tradicional de LOHENGRIN de Ricardo Wagner. Opté por elegir la MARCHA FUNEBRE de SIGFRIDO también de Wagner, utilizando el pasaje exacto en que la música tiene mayor intensidad dramática para que coincida con la frase final del parlamento de Inés:

"Inés....—Ya están en el centro de la sala. Ya bajan las andas. Ya alzan el cuerpo. Y van colocándolo en la necedera de las viejas veladas. (HORTENSIA Y EMILIA SE ARROJAN A LOS PIES DEL SILLON DE VIENA Y SE ABRAZAN A EL SOLLOZANDO.)"
(171)

En cuanto a la música final, he respetado el deseo del autor, hasta cierto punto. Cuando Emilia e Inés entran a la habitación de Hortensia para hacer el juramento; y luego ya el cadáver en escena, prefiero LA INMOLACION A BRUNILDA, también de Wagner, como último tributo a Hortensia. Y ya en el fuego final, entra de nuevo la OBERON DE LAS WALKIRIAS.

A muchas personas les ha chocado que se utilice música de Wagner. Aparte de que el autor la pide, por establecer la educación alemana de las tres hermanas, no veo por qué se ha de menospreciar la imponente música wagneriana, que da grandezza a estos personajes trágicos.

Para el comienzo de cada acto y final del primero, escogí POEM OF FIRE (El poema del fuego) de Alejandro Scriabin, porque guarda relación con el mundo desgarrado de estos tres seres. Y ya que Emilia tiene música apropiada para sus retrospectivas, pedida por el autor decidí que la retrospectiva de Inés y Hortensia también tuviese música de fondo. Y nada mejor que el POEM OF FIRE para encarnar ambas figuras.

"sonido musical extraño como la cuerda de un instrumento que se se rompe." (171a)

que caracteriza las apariciones de Hortensia en los "flashbacks" individuales con Inés o Emilia, tomé un pasaje de LAS ESTACIONES de Glazunov.

Como se ve, la obra parece recargada de música y sonido: golpes en el portalón de susurro, una puerta que se cierra, pasos, clarines, bombardeo, etc. La medida justa de volumen y acondicionamiento en el momento preciso, será el freno para que no se convierta en una radionovela o lo que sería peor, en una tele-novela. (Véase la lista de Utilería y el Guión de Sonido en el Libreto de Dirección, pp. respectivamente.)

4. Arreglo del texto dramático para su puesta en escena

En LOS SOLES TRUNCOS prácticamente no se ha necesitado hacer arreglos. No ha habido cortes ni alteración de escenas, etc., como ocurre por lo general cuando se trata de una obra de Teatro Antiguo. Aquí la tragedia es tan compacta que nada le sobra ni le falta. Salvo uno o dos detalles mínimos, ha ido a la escena prácticamente como el autor la concibió.

Sólo he alterado el texto en cuatro ocasiones mínimas. En una, intercalé una frase del cuento referente al Alférez Español y Emilia, como ya expliqué en la p. de esta misma parte. En otra, hice una redistribución de las líneas de Emilia y Hortensia en la escena retrospectiva cuando hablan de la muerte de la madre. En el texto se lee:

Hortensia....Anemia perniciosa fué el diagnóstico.
Emilia.....Sólo para que papá Bukharta rechazara el diagnóstico indignado.
Hortensia....Porque mamá Eugenia se moría de dolor.
Emilia.....El dolor de ver flotar una bandera extraña donde siempre flotara su pendón de rojo y gualda. -De eso muere vuestra madre, niñas.-" (172)

Con la redistribución quedó así:

"Hortensia.....Anemia perniciosa fué el diagnóstico. Sólo para que papá Buckart rechazara el diagnóstico indignado.

Emilia.....Porque mamá Eugenia se moría de dolor. El dolor de ver flotar una bandera extraña donde siempre flotara su pendón de rojo y gualda. -De eso muere vuestra madre, niñas.-"

No puedo explicar exactamente porque hice el cambio. Es más bien cuestión de percepción emocional. Tal vez me sonaban cortantes las líneas y como que no iban con el "mood" de cada personaje. Como el tema de la conversación es común a las dos y no se altera en nada la intención dramática, decidí entonces hacer la redistribución.

Tanto en el texto usado para este trabajo, como en el librete mimeografiado que se usó para el estreno de la obra, Hortensia dice:

"Hortensia....—No debe llegar ya a nosotras, el sol puro de la calle Cristo." (172a)

en vez de la "balle del Cristo" como aparece en la edición posterior de la Editorial Cultural, en 1953, p. 41. He preferido usar la expresión original por ser ésta más poética y más auditiva.

El penúltimo parlamento de Inés, según el texto de la primera publicación que es la que utilicé para esta puesta en escena, dice:

"Inés....Es hora ya Emilia. (LA LUZ PURPURINA EMPIEZA A LLANQUIDEGER) Hora de que se consuma lo feo y horrible que una vez fue hermoso y lo que siempre fue horrible y feo, por igual." (173)

En la publicación de la Editorial Cultural mencionada arriba, el autor ha cambiado el verbo agudo "fué" por "fuera", dándole más sonoridad de acuerdo con la nueva faceta de Inés. Me ha parecido más acertada este cambio y por eso lo utilicé. (Véase la p. 459 del Libreto de Dirección.)

La frase final de Emilia de la cual hablé en la p. 398 de El desenlace, ya expliqué la adición de un "Inés" para motivar a Emilia en su expresión y actitud final. Véase el Libreto de dirección, pp. 548-549.

En cuanto a la línea de Emilia:

"Emilia....Tú lo impedirás como siempre. Te fingirías loca, como otras veces. Para echarlos. A los acreedores. Y a los que quieren comprar nuestras ruinas. Y a los turistas. Impidiendo que violen el recinto en su búsqueda bárbara de miseria. Alejando los busmeantes hociocos ajenos de la ruina nuestra, y el dolor."(173a)

cuyas dos últimas oraciones, se explicaron en la p. 358 en Discrepancias con la obra dramática y p. 376 en Personajes explícitos, como inapropiadas para el personaje. Tal vez se podría arreglar, terminando el parlamento hasta "Y a los turistas". O tal vez prolongarse hasta, "Impidiendo que violen el recinto en su búsqueda bárbara de miseria." Pero eliminar definitivamente, "Alejando los busmeantes hociocos ajenos de la ruina nuestra, y el dolor", que es la que más choca con el carácter de Emilia. Sobre esto no he decidido nada en definitiva, ya que en las anteriores representaciones, respeté al autor. Puede que ahora quede igual o que

haga el cambio en el transcurso de los ensayos dependiendo de que el ajuste no altere la situación y la emotividad de la escena.

El procedimiento que he seguido en la preparación del Libreto de Dirección ha sido más o menos el mismo que sigo en toda obra que dirijo. Para dirigir una obra de Teatro, necesito situarme mental y perceptivamente ante ella, adoptando una actitud intuitiva que me permita equipararme emotivamente con su contenido. Es de la única manera que puedo entrar al mundo dramático y extraer lo verdaderamente esencial y poético.

Primeramente hay que leer la obra varias veces y desde diferentes puntos de vista, tomando los datos sobre la trama, personajes, época, etc. Cuando ya estoy segura de lo que deseo y ya tengo decidida la escenografía, iluminación, vestuario y demás elementos que contribuirán a la realización, es entonces que procedo a trabajar el desplazamiento escénico. Hay diferentes técnicas para esto. Entre ellas está la de improvisar todo movimiento directamente en el ensayo y la de planear antes movimientos generales y después trabajar los detalles en los ensayos. Personalmente, prefiero planear todos y cada uno de los movimientos de los actores, aun en los más mínimos detalles de gesto y voz, antes de los ensayos. En esa forma tengo una visión previa y global del espectáculo. Se les da los movimientos a los actores y se procede entonces a llevarse a cabo los ensayos. Es entonces que se me hace más fácil corregir, alterar o cambiar lo ya previsto. Elimino así la pérdida de tiempo de la improvisación. También desde que trazo los primeros movimientos, planeo a la vez en el mismo Libreto (tentativamente desde luego), detalles de iluminación y sonido que se me vayan ocurriendo, para no dejar escapar esos momentos de inspiración instantánea. Pues tal vez luego, con el cansancio de los últimos días se haga imposible recuperarlos.

Para desplazar a los actores en escena, necesito situarme en la posición de cada uno de ellos y observarlos desde diferentes ángulos, pero antes para que las anotaciones del autor no impidan la creación espontánea, procedo a tacharlas totalmente, como si no existieran. La profusión de anotaciones que en otras obras sería un obstáculo, en LOS SEÑALES TRUNCOS se justifica por la condición misma de la obra. El autor necesita llenar las pausas con indicaciones pantomímicas que ayuden a la caracterización de los personajes. Ha de estar consciente de esto antes de proceder a eliminarlas. Pero como para mi estilo personal de dirección necesito olvidarme de ellas; después de estudiarlas a fondo, las elimino por completo. (Véase el Libreto de Dirección.) Es así de la única manera en que puedo iniciar la actuación escénica. Si me he comprometido bien con la intención del autor y el mensaje de la obra, muchas veces coinciden mis movimientos con algunos indicados por el autor. A veces coinciden o se adelantan o se atrasan, pero lo más singular es que se establece así una transmisión casi telepática entre autor y director.

Para intuir la creación del autor, el director ha de palpar también en carne viva el dolor analógico del parto creativo. La sinestesia de sensaciones encontradas, permite que se pueda recrear la obra de arte, ya que si el ente de ficción adquiere vida propia, desligándose de la génesis que el autor le ha dado, el director, olvidándose por completo de las anotaciones, puede contribuir también a la liberación de los personajes. El fenómeno mental sólo puede realizarse cuando se recurre directamente al texto, que a la larga es lo único que importa. Y en él se podrá ver hasta dónde en *LOS SOLES TRUNCOS* se logra o no esa empatía.

En el Libro de Dirección que incluye en esta tesis, aparecerán las indicaciones de movimiento escénico y caracterización, detalles sobre los auxiliares técnicos y artísticos mencionados. Los movimientos originales del autor estarán encerrados en áreas negras con líneas diagonales y los mios propios, aparecen detallados en gráficas y a máquina, etc., en páginas intercaladas a propósito. Todo tendrá su clave y su motivación. Lo que no de tiempo para terminarse ahora, por lo intangible de ciertos conceptos, se ampliará como se debe, en el transcurso de los ensayos e integración final de la obra. No está demás recalcar que el Libro de Dirección debe ser la "biblia" de la puesta en escena, en la cual aparecerá el concepto detallado de toda la producción.

Puede que el haber yo bregado con esta obra en tantas ocasiones diferentes, la haya perjudicado. Tal vez sea cierto. Pero también es cierto, que en cada reposición ha crecido a mi entender, en sutiles matices interpretativos.

5. Consideraciones finales

Si difícil es iniciar un trabajo de estudio y análisis, más difícil es ponerle punto final, resumiendo y sintetizando las ideas expuestas, para que conduzcan a una concluyente. Por lo particular de esta tesis, es aún más difícil amarrar apretadamente ideas que fácilmente pueden disgregarse por su condición subjetiva, en el momento mismo de descorrerse el telón ante al público. Aunque sea necesario hacerlo, no podré llegar a conclusiones sobre una obra de arte cuya realización dependerá precisamente del tratamiento de "trial and error" (174) a que se le someta en su montaje. De la minuciosa rectificación y ajuste de todas y cada uno de los detalles mencionados hasta aquí, depende que se realice o no el milagro escénico.

Y en éste estarán envueltos no sólo todos esos elementos, sino también la interpretación de las actrices. Estas deberán tener un temperamento y sensibilidad únicas que les permitan captar con justicia a los personajes. Y para hacerlo deberán situarse unas a otras en relación con las demás y en relación también con el dramaturgo y su época. Con todo ese bagaje a sus espaldas, cada actriz deberá doblegar su técnica personal (el uso de la voz, el cuerpo, etc.), a la disposición del papel mismo, bajo las órdenes y guía del director, quien deberá pasar también por un proceso se-

mejante de entrenamiento, antes de decidir el estilo peculiar de dirección que empleará en la obra. Entre todos, se enfrentarán al problema y misterio de la puesta en escena. Sobre todo, deberán guiarse por la intuición y percepción artística que son el aliado auténtico de una verdadera interpretación histriónica. Y todos por igual deberán recordar que el Teatro no es literatura, es ése y algo más, algo impredecible (a pesar de los miles y miles de renglones escritos y por escribirse sobre el asunto), que sólo se logra con la práctica y con la disciplina; y con más práctica y con más disciplina y sólo en un múltiple e ilimitado lugar: en el Teatro.

En conclusión y enfatizando, se deberá comprender que para interpretar escénicamente a estos personajes, hay que considerar, no sólo los aspectos tal vez tratados aquí un tanto arbitrariamente, sino también múltiples facetas más que ayudan a una interpretación dramática, más allá de lo corriente, en adecuación con la magnitud de cada personaje dentro del ámbito del drama. Porque después de todo es al texto, al que deberán estar subordinados todos los elementos, para lograr lo que en verdad importa: la obra representada. Porque acertada o no, ése será su verdadero destino. Y con esto se probará si es vigente su contenido y si tiene suficiente trascendencia como para situar a su autor dentro del teatro universal. Si así resultara, el hecho vendría a dar categoría también al Teatro de su tierra.

No pretendo que este estudio de LOS SOLES TRUNCOS sea completo ni exhaustivo. Al contrario. Pero de lo que sí estoy segura, muy segura, es que puedo contestar a la crítica fácil de que por qué "no hice tal o cual cosa" en la escenificación de este drama, lo siguiente: "porque de hacerlo, ésta dejaría de ser 'mi puesta en escena' para convertirse en 'su puesta en escena'." Porque este agridulce placer del mundo teatral sólo puede realizarse, no importa cuantos auxiliares técnicos y artísticos tenga a su disposición, con el unilateral concepto de un solo individuo.

En fin, son múltiples las interrogantes y muy accidentado el trayecto, para considerar cerrado un análisis de esta naturaleza. Baste corregir aquí, enfatizar allá, eliminando lo superfluo, para equilibrar armóricamente la puesta en escena, con toda la dedicación emotiva e intelectual que se le pueda dar durante la integración evolutiva de los ensayos. Será la representación la que de las concluyentes. Por eschasta entonces las puertas han de permanecer abiertas. Y como preámbulo a ese momento, véase continuación el Libreto de Dirección.

NOTAS

TERCERA PARTE: Los soles truncos

1. La información bibliográfica me la ha suministrado el CURRICULUM VITAE del autor y mi propia experiencia en el manejo de la obra.
2. García Lorca, Federico
LA CASA DE BERNARDA ALBA
- 2a. Marqués, René
NACIONALISMO VS UNIVERSALISMO, p. 222
- 2b. Ibid, Op. Cit., p. 223
- 2c. Ibid, Op. Cit., p. 224
3. Aparecen en el mismo tomo UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA y
LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO
- 3a. Marqués, René
PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO
Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña, pp. 27-31
4. Ibid, Op. Cit., p. 28
5. Ibid, Op. Cit., p. 28
6. Ibid, Op. Cit., p. 29
7. Ibid, Op. Cit., p. 29
8. Ibid, Op. Cit., p. 29
9. Ibid, Op. Cit., p. 29
10. Ibid, Op. Cit., pp. 30-31
11. Ibid, Op. Cit., p. 27
12. Ibid, Op. Cit., p. 27
- 12a. Ibid, PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO
en UNA CIUDAD LLAMADA SAN JUAN, pp. 37-50
- 12b. Ibid, Op. Cit., p. 30
- 12c. Ibid, Op. Cit., p. 31
- 12d. Ibid, Op. Cit., p. 29
- 12e. Ibid, Op. Cit., p. 29
13. Ibid, Op. Cit., p. 27
14. Ibid, Op. Cit., p. 27
15. Ibid, Op. Cit., p. 27
16. Ibid, Op. Cit., p. 28
17. Ibid, Op. Cit., p. 28
18. Ibid, Op. Cit., p. 28
- 18a. Ibid, Op. Cit., p. 28
19. Ibid, Op. Cit., p. 28
20. Ibid, Op. Cit., p. 28
21. Ibid, Op. Cit., p. 29
22. Ibid, Op. Cit., p. 29
23. Ibid, Op. Cit., p. 29

24. Ibid, Op. Cit., p. 29
25. Ibid, Op. Cit., p. 29
26. Ibid, Op. Cit., p. 29
27. Ibid, Op. Cit., p. 29
28. Ibid, Op. Cit., p. 29
29. Ibid, Op. Cit., p. 29
30. Ibid, Op. Cit., p. 29
31. Ibid, Op. Cit., p. 29
32. Ibid, Op. Cit., p. 29
33. Ibid, Op. Cit., p. 29
34. Ibid, Op. Cit., p. 30
35. Ibid, Op. Cit., p. 30
36. Ibid, Op. Cit., p. 30
37. Ibid, Op. Cit., p. 30
38. Ibid, Op. Cit., p. 30
39. Ibid, Op. Cit., p. 30 (Véanse Notas # 70, 71 y 72.)
40. Ibid, Op. Cit., p. 28
41. Ibid, Op. Cit., p. 27
42. Ibid, Op. Cit., p. 29
43. Ibid, Op. Cit., p. 29
44. Ibid, Op. Cit., p. 30
45. Ibid, Op. Cit., p. 30
46. Ibid, Op. Cit., p. 30
47. Ibid, Op. Cit., pp. 27 y 28
48. Ibid, Op. Cit., p. 30
- 48a. Ibid, Op. Cit., p. 27
- 48b. Ibid, Op. Cit., p. 28
- 48c. Ibid, Op. Cit., p. 29
49. Ibid, Op. Cit., p. 29
- 49a. Ibid, Op. Cit., p. 27
- 49b. Ibid, LOS SOLES TRUNCOS, pp. 408 y 439
50. Ibid, PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO, p. 28
51. Ibid, Op. Cit., p. 28
52. Ibid, LOS SOLES TRUNCOS, A. II, p. 449
53. Ibid, PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO, p. 29
54. Ibid, LOS SOLES TRUNCOS, A. I, p. 423
- 54a. Ibid, PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO, p. 27
55. Ibid, PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO, p. 29
56. Ibid, LOS SOLES TRUNCOS, A. I, p. 421
57. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 421

- 57a. Ibid, PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO, p. 29
- 57b. Ibid, LOS SOLES TRUNCOS, A. I, pp. 422-423
- 57c. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 422-423
- 57d. Ibid, PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO, p. 29
58. Ibid, LOS SOLES TRUNCOS, A. I, pp. 411-412
59. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 429-432
- 59a. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 444
- 59b. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 453-454
60. Ibid, PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO, p. 31
61. Ibid, LOS SOLES TRUNCOS, A. II, p. 453
62. Ibid, PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO, p. 31
63. Ibid, LOS SOLES TRUNCOS, A. II; p. 454
64. Ibid, PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO, p. 31
65. Ibid, LOS SOLES TRUNCOS, A. II, pp. 458-459
66. Ibid, Op. Cit., p. 457
67. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 455
68. Ibid, PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO, p. 30
69. Ibid, LOS SOLES TRUNCOS, A. I, p. 407
70. Ibid, Op. Cit., (Ed. Instituto de Cultura Puertorriqueña, A. II, p. 460)
71. Ibid, Op. Cit., (Ed. Cultural, junto con el cuento, p. 76)
72. Ibid, PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO
 Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña, p. 31
 Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, p. 50
 Ed. Cultural (junto con la obra), p. 21
73. Ibid, LOS SOLES TRUNCOS, A. II, p. 455
- 73a. Ibid., Op. Cit., A. I, p. 407
74. Ibi, Op. Cit.
 Me refiero al primer volumen de la colección de los Festivales de Teatro Puertorriqueño que edita anualmente el Instituto de Cultura Puertorriqueña.
75. Véase Nota # , Segunda Parte.
76. Glants Shapiro, Margarita
 TENNESSEE WILLIAMS Y EL TEATRO NORTEAMERICANO, p. 48
77. Ibid, Op. Cit., p. 48
78. Ibid, Op. Cit., p. 48
79. Ibid, Op. Cit., p. 46
80. Heine, Donald W.
 ESSENTIALS OF CONTEMPORARY LITERATURE, pp. 135-244
81. Béla, Béla
 THEORY OF THE FILM, capítulo X, pp. 118 y 126 (sin fecha)
 Citado por Henry Agel en ESTETICA DEL CINE, p. 35
82. Agel, Henry
 ESTETICA DEL CINE, p. 35
83. Gassner, John
 MASTERS OF THE DRAMA, p. 744

"presentó el calvario de un hombre corriente mediante la ayuda de una discreta aplicación de la técnica expresionista con la evocación y el delirio de la escena retrospectiva."

- 83a. Marqués, René
EL CUENTO PUERTORRIQUEÑO EN LA PROMOCION DEL 40
en CUENTOS PUERTORRIQUEÑOS DE HOY, pp. 16-20
- 83b. Gilbert, Stuart
ULISES DE JAMES JOYCE, pp. 12-13
84. Marqués, René
LOS SOLES TRUNCOS, A. I, p. 5
85. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 415
86. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 429-437
87. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 444
- 87a. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 448-449
88. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 415-423
89. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 447
90. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 418
91. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 417
92. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 417
93. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 422-423
94. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 448-449
95. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 449
96. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 415-423
97. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 449
98. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 460
99. Ibid, PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO, p. 27
100. Ibid, LOS SOLES TRUNCOS, A. I, p. 415
101. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 415
102. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 409
103. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 429
104. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 445-446
105. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 429-437
106. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 431
107. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 435-436
108. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 446-449
109. Ibid, PURIFICACION EN LA CALLE DEL CRISTO, p. 29
- 109a. Ibid, LOS SOLES TRUNCOS, A. I, p. 426
110. Ibid, LOS SOLES TRUNCOS, A. I, p. 430
111. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 430
112. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 423
- 112a. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 423
113. O'Neill, Eugene
ELECTRA (Los poseídos), A. IV, pp. 616-617

114. Marqués, René
Op. Cit., A. I, p. 436
115. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 433
116. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 411-412
- 116a. malrayo, polvo de amor, besitos de coco -
dulces confeccionados con la pulpa del coco. Cada uno
tiene el nombre que denomina su característica y su forma.
117. Marqués, René
Op. Cit., A. I, p. 410; A. II, p. 439
- 117a. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 408
118. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 449
119. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 454
120. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 444-445
121. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 454
122. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 454
123. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 454
124. O'Neill, Eugene
Op. Cit., A. III, p. 617
- 124a. Marqués, René
Op. Cit., A. I, p. 408
125. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 425
126. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 426-427
127. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 427
128. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 415-423
129. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 454-455
130. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 442
131. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 424
132. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 407-408
133. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 453-454
134. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 439
135. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 439
136. trinitaria - Bugambilia; planta de la familia de los violáceos llamada vulgarmente "pensamiento". Es una planta de jardín, común en España..
(Pequeño Larousse Ilustrado, p. 1026)
137. Marqués, René
Op. Cit., A. I, p. 401
138. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 455
139. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 455
140. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 458
141. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 458
142. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 459
143. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 457

144. Freud, Sigmund
PSICOANÁLISIS APLICADO, Vol. VIII, p. 81

Refiriéndose a la escena de los cofres de EL MERCADER DE VENECIA y la repartición del reino en EL REY LEAR, ambas obras de Shakespeare, Freud dice:

"Si nos encontrásemos ante un sueño, pensaríamos de inmediato que también los cofres son mujeres, símbolos de lo esencial en la mujer y, por ende, los estuches, alhajeros, polveras, carastas, etc."

145. Marqués, René
Op. Cit., A. II, p. 458
146. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 434
147. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 434
148. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 446-447
149. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 454
150. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 459
151. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 460
152. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 429-437
153. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 411
154. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 444
155. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 430
- 155a. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 411
156. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 442
157. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 453-454
158. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 415-423
159. Ibid, Op. Cit., A. II, pp. 448-449
160. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 429-437
161. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 407-408
162. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 439
163. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 439
164. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 453
165. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 453
- 165a. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 437
- 165b. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 449
166. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 449
- 166a. Brockett, Oscar C.
"THE THEATRE, A" INTRODUCTION, pp. 262-263

La pieza bien hecha (the well made play) - Aunque los elementos de esta pieza ya se utilizaban antes del Siglo XIX, el perfeccionamiento de su técnica se le atribuye a Eugene Scribe (1791-1861). Las características básicas de este tipo de obra son: exposición clara de los personajes y la situación; preparación cuidadosa de los futuros acontecimientos; peripecias inesperadas, pero lógicas; un suspenso continuo y ascendente con lógica y creíble solución. Este tipo de estructura se adaptaba especialmente a las necesidades del

realismo, por su dependencia de una clara relación de causa y efecto y un lógico progreso de las complicaciones.

- 166b. Marqués, René
Ibid, Op. Cit., A. II, p. 460
167. Ibid, Op. Cit, A. I, pp. 431-435
168. Ibid, Op. Cit.,A. I, pp. 431-435
169. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 431-435
170. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 407
171. Ibid, Op. Cit., A. II, p. 448
- 171a. Ibid, Op. Cit., A. I, p. 415
172. Ibid, Op. Cit., A. I, pp. 432-433
173. Ibid, Op. Cit. (Ed. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1959), A. II, p.459
- 173a. Ibid., Op. Cit., A. II, p. 426
174. "trial and error" - conocimiento adquirido por experiencia a base del procedimiento de probar todos los ángulos erróneos o no, hasta llegar a una conclusión o etapa final, según el enfoque particular que se da a una investigación, estudio, experiencia, etc.

CUARTA PARTE

Libreto de dirección de LOS SOLES TRUNCOSI. Nota preliminar

En los libretos de dirección que por tres veces he preparado para LOS SOLES TRUNCOS (uno para su montaje y estreno profesional, otro para el Seminario de Experimentación Teatral de la sección de Teatro de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y el último para esta misma universidad con motivo de esta tesis) he seguido el procedimiento de siempre, en el desplazamiento escénico. Para economizar tiempo y esfuerzo, como ya indiqué en el apartado correspondiente, he planeado todos y cada uno de los movimientos de antemano, detalle por detalle. Para facilitar las correcciones y ajustes escénicos, estos movimientos deben estar escritos a lápiz. Así también cuando éstos se hayan fijado, las gráficas de movimiento han de hacerse a color, hasta donde sea posible, para diferenciar unos personajes de otros. También las indicaciones de luces y sonidos deben tener un color determinado para cada efecto.

Para los efectos de esta tesis y porque mi letra manuscrita deja mucho que desear, he pasado a máquina, todos los movimientos para que sean más legibles. Y como para imprimir a color en imprenta, el costo resulta muy elevado, he optado por reproducir estas gráficas en trazos negros, distintos para cada personaje.

I - - - - -
 E _____
 H

El Plan de Iluminación ha sido concebido mayormente a base de fresneles y elipsoidales. El empleo de estos últimos dará la tónica ambiental necesaria para la obra. Pero en el caso de que no sea posible adquirirlos, ya que el Teatrillo de Filosofía y Letras donde se llevará a cabo el montaje de LOS SOLES TRUNCOS, no cuenta con esa clase de equipo, se usarán en sustitución los reflectores corrientes. Esto irá, desde luego, en detrimento para el efecto general de la representación. Este Teatrillo, sin embargo, íntimo en su tamaño, tanto en lo escénico como en el cupo por persona, se presta para el estilo de la obra. Creo puede lograrse en él, la sensación de encerramiento e intimidad requeridos.

Se incluye un Plan de Efectos de Sonido en secuencia de movimiento escénico y un Plan General de Luces con un Desglose en secuencia también de movimiento escénico. Ambos planes variarán de acuerdo con las necesidades particulares del montaje. La lista de Símbolos y Abreviaturas que se utilizan, tiene el objetivo de acelerar el manejo de toda la producción. Por tal motivo, también se eliminan algunos artículos y conjunciones en las indicaciones de movimientos. Como los sonidos han resultado ser muy complicados, ya que hay veces que unos se entrecruzan con otros, y aun más, porque es difícil predecir la longitud de ciertos movimientos escénicos (ya que dependen de la interpretación emotiva y particular de las actrices en cada función); los sonidos, especialmente la mú-

sica, se grabarán en cinta magnetofónica y se utilizarán dos grabadoras durante las representaciones. Algunos otros, serán vivos.

Los Ensayos Regulares se planearán de antemano y los Especiales (Individuales) se llevarán a cabo de acuerdo con las necesidades que se presenten. Se realizarán cuatro Ensayos Generales con todo. Para estos ensayos y para las representaciones, se prepararán tres libretos con las indicaciones individuales de cada uno y con todos los arreglos que se hayan hecho al texto original: Libreto de Iluminación, Libreto de Sonido y Libreto de Traspunte. Todas y cada una de esas indicaciones deberán concordar con las del Libreto de Dirección que desde el comienzo de la preparación de la obra, ha debido recibir el tratamiento lógico de corrección y ajuste según haya progresado la integración del montaje.

Todo lo expresado hasta aquí en esta tesis, en cuanto al aspecto técnico del montaje, la interpretación histriónica de las actrices y la regulación estética-formal del director, dependerá de las facilidades físicas y artísticas. Y aun más, de la disciplina y dedicación teatral que todos logremos realizar como grupo.

V. E. T.

II. Apuntes del escenógrafo Luis A. Maisonet

Al margen de la producción

En 1954 mi esposa y yo nos arriesgamos a hacer un "tour de force" con la obra *ASI QUE PASEN CINCO AÑOS* de Federico García Lorca. Era su segunda representación mundial ya que para la década del 40 más o menos, se había estrenado en Nueva York. Por su estilo extraño, de vanguardia, diametralmente opuesta al estilo lorquiano, permanecía hasta entonces prácticamente desconocida. Su montaje, con estudiantes adultos del curso nocturno de Actuación del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, fue un verdadero reto. Fue una experiencia inolvidable para todos los que participamos en ella.

Esta obra a pesar de ser muy difícil desde el punto de vista de montaje, plantea por otro lado, un concepto de estructura escenográfica y luminotécnica de fácil solución. De fácil solución, por no atar al escenógrafo y al luminotécnico con indicaciones específicas que tantas veces los autores imponen en sus obras, muchas veces erróneamente. La libertad que de el autor en el juego escénico es lo que permite a sus realizadores poner en acción toda su fuerza creadora sin alterar el contenido dramático.

La concepción y realización de un plan de iluminación para una obra surrealista como *ASI QUE PASEN CINCO AÑOS*, jamás podré repetirla de la misma forma dos veces. Fue algo que no pude prever, hasta tanto no llegó el momento de hacerlo, valiéndome más de la intuición que de la razón. Fue una de esas cosas que sólo se realizan una sola vez y jamás de la misma manera. Fue maravilloso el experimento y oreo que jamás tendré la oportunidad de trabajar en las mismas condiciones. Pero sin embargo, esa experiencia me ha servido desde entonces como base y estímulo para otras empresas similares.

El diseño escenográfico, como el diseño arquitectónico o industrial, consiste en crear una forma para satisfacer un propósito o función. Y la función del diseño escenográfico está obviamente ligada a la forma dramática a que sirve, dotándola de un soporte visual-formal. El concepto básico del teatro moderno ha liberado al diseño escenográfico de su simple función de telón de fondo para integrarlo a su estructura dramática cuyos elementos, especialmente en la obra que nos ocupa, vienen a formar parte de su estructura dramática misma, al mismo nivel de cualquiera de sus personajes. De esta manera, el autor, al personificar la estructura escenográfica, obliga al escenógrafo a pensar tanto en su aspecto técnico-funcional como en la caracterización.

Luego del inoportuno preámbulo, vayamos al asunto que aquí nos concierne. Concebir el espacio escenográfico para *LOS SOLES TRUNCOS* de René Marqués para su estreno en el Primer Festival de Teatro Puertorriqueño en 1958, no me fue difícil desde el punto de vista técnico. Pero sí quedaba por resolver lo que para mí era de vital importancia: crear un ropaje apropiado a la personalidad y carácter de ese personaje-casa que resumía desde dentro de sus paredes la existencia misma de sus moradores. Se hacía necesario concebir una estructura

escenográfica que proyectase el contenido mismo de la temática de la obra. Otro aspecto que tenía que considerar era la escala humana que también impone sus exigencias en cuanto a los movimientos de los personajes, en los varios planos de acción, además de los muebles, entradas, salidas, etc.

Aunque me hubiese gustado concebir una escenografía estilizada, con solo los tres soles, centinelas alucinantes, al fondo de la escena, tanto mi esposa como yo comprendimos que el formato de "oajón" pedido por el autor, era el que más se ajustaba para enmarcar el espacio escenográfico que exigía la obra, por sugerir protección, enclaustramiento y opresión. Pero como siempre me ha disgustado el formato de "oajón", necesitaba buscar la manera de destruir su rigidez sin restarle su sentido y su función. Y este recurso sería la iluminación por áreas e intensidades. Así podría modificar la angulosidad fría y distorsionada que por necesidad técnico-espacial dicho formato me imponía.

Con la experiencia adquirida como "cameraman" en el cine profesional, se me ocurrió adoptar, de acuerdo con la directora, la técnica de iluminar en el cine: La creación de planos a base de luz y sombra propiamente balanceados, pero esta vez con la ventaja de utilizar una gama más amplia de valores luminicos ya que la retina del ojo humano es muchas veces más sensible a la luz que la más sensible emulsión fotográfica. De este enfoque luminotécnico surgieron como consecuencia otras posibilidades como el uso del "close-up" y de disolvencias de transición en las escenas retrospectivas que debidamente sincronizadas daban la sensación al público de estar frente a una gran pantalla cinematográfica. De esa manera se sucedía las imágenes visuales y variables que jamás podría ofrecer el enfoque luminotécnico de estilo tradicional. No hay duda de que es necesario reconquistar para el teatro los recursos que siempre le pertenecieron y que aparecen de vez en cuando como una novedad en el teatro experimental.

Es en esta atmósfera así lograda, gracias a un experimento feliz, donde estos tres personajes se mueven entre la luz y las sombras, entre la vida y la muerte, entre presente y pasado, mientras el personaje-casa permanece en la penumbra, agonizante, pero latente; testigo silencioso del cáncer de Hortensia la enajenación de Emilia y el endurecimiento de Inés. No creo que hubiese sido posible concebir la forma dramática de esta obra, enmarcada en un ambiente que no proyectase a sí mismo el contenido acondicionador de esos personajes.

Fue toda esta sarta de pensamientos los que en mi espíritu se manifestaban cada vez que ubicaba un reflector para crear una luz o una sombra que creara a su vez incertidumbre y esperanza, amor y odio, pasado y presente, vida y muerte. Luego utilizando una luz fuerte desde el exterior y a través de una celosía, lograba el efecto de herir la penumbra interior con un rayo de luz blanca y brillante que como una saeta perturbaría aquel mundo de sombras cuya única fuente de luz además de sus soles agonizantes, eran las débiles llamas del quinqué y de los cirios. Sin una iluminación apropiada, esta obra jamás

proyectaría su mensaje en su verdadera intención.

Para lograr lo que en un principio era pura teoría, necesitaba utilizar los más variados instrumentos de iluminación, especialmente, los elipsoidales (líkos) que permiten iluminar áreas hasta de 30 cms.². Con esta posibilidad se nos ocurrió utilizar también el "close-up" del cine como recurso en determinados momentos. Creo que no es difícil colgar y encender un reflector, lo difícil es ubicarlo en el lugar exacto y darle a la luz su justo valor en intensidad y calidad. Entonces le habremos dado a la forma dramática un medio visual apropiado.

Al principio los críticos "sábalo-todo" del teatro me reprocharon de que en algunos momentos las caras de los personajes se opacaban en las sombras. Para ellos era necesario que se vieran las caras en todo momento. Pero el oscilar entre la luz y la sombra, ese ser y no ser, ausencia y presencia, nacer y morir instantáneamente, etc., era precisamente el efecto que yo deseaba. Creo que luego lo comprendieron al ver la obra como conjunto de elementos en función de forma dramática. Después de todo creo haberme expresado en un estilo, en una técnica y en un sentido propio.

La escenografía que diseñé para la escenificación de esta misma obra, para el Seminario de Experimentación Teatral de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, se apartó de la concepción primera. (Véase el diseño en la p. de la Tercera Parte.) Esa vez, más estilizada, resultó igual de funcional y propia, según la crítica al efecto, hecha por Carlos Solórzano, con motivo de esa representación. (EL TEATRO EN LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS, rev. Siempre, México, 1 de diciembre de 1965, p. XII)

No vi la realización de esta puesta en escena, ya que el diseño y detalles de construcción los envié desde Puerto Rico a mi esposa en México. Puede decirse que todo se realizó por "control remoto".

Para la presente escenificación de LOS SOLES TRUNCOS, la escenografía ha vuelto a la forma original de "cajón" porque tanto la directora como yo hemos querido regresar a la idea original del autor. En esta ocasión específica, he violentado a lo máximo esa forma. En otras palabras, he roto con los ángulos tradicionales de visión (las visuales), ya que éste es el formato más lógico respecto al espacio arquitectónico del pequeño teatro de Filosofía y Letras. Constituido por cincuenta butacas, éstas se conforman en rectas hileras de cinco líneas hacia el proscenio, lo que permite unas visuales directas hacia el foro. La visión, como la cámara cinematográfica puede ir directamente a cada uno de los detalles escénicos. Se ha eliminado, para los efectos de este montaje, dos hileras de butacas (de dos butacas cada una) a cada lado de la sala, y que están separadas del resto, por dos pequeños pasillos y las cuales entorpecerían este tipo de formato escénico.

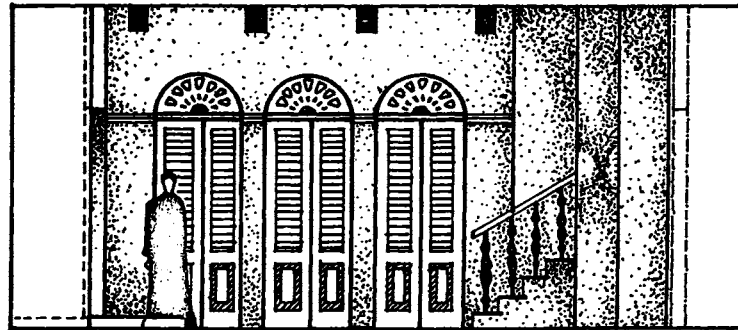
A la vez, esta misma limitación me permite una economía mayor de espacio, obligándome al aprovechamiento del mínimo centímetro cuadrado del escenario,

Ahora, como en los montajes anteriores, se requiere una iluminación igual, propiamente realizada que permita no sólo visibilidad, sino que además proyecte esa extraña sensación de espacio-tiempo que respira toda la obra. Esta vez, como en la anterior puesta en escena en este mismo teatrillo, mi concepción escenográfica y la iluminación, se realizará también por "control remoto", ya que por causas ajenas a mi voluntad, no podré estar presente. De todas maneras, lo más que importa es el resultado último que verá el público en su encuentro físico-mental con la representación, que para ellos han realizado las fuerzas creadoras del autor, las actrices, la directora y los técnicos. Perogrullada: una obra de teatro, no será teatro hasta tanto no suba a escena. En las manos del público está pues, empatizar o no con el esfuerzo.

Luis A. Maisonet

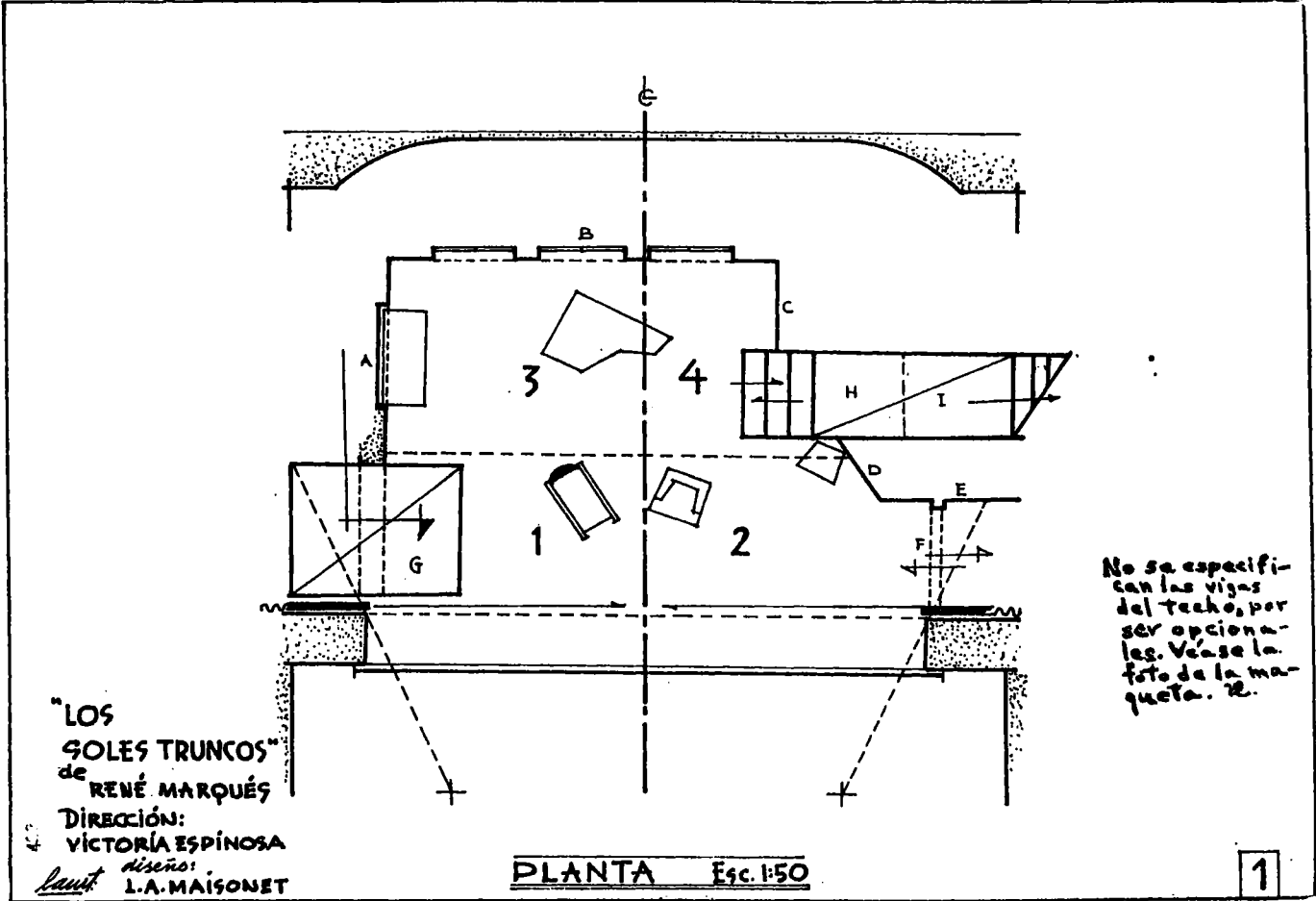
III. Diseños y gráficas de escenografía y vestuario

"LOS SOLES TRUNCOS"
DE
RENÉ MARQUÉS



ELEVACION FRONTAL
E S C A L A 1:50

Amf.



"LOS
GOLES TRUNCOS"
de
RENÉ MARQUÉS

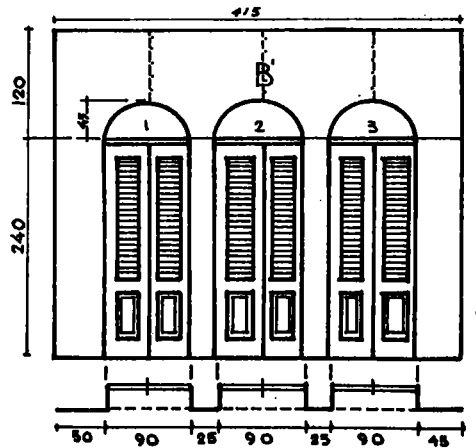
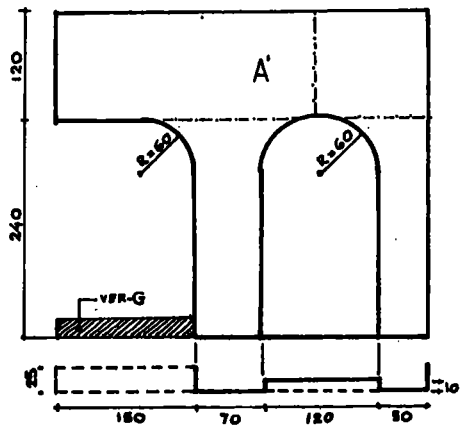
DIRECCIÓN:
VICTORIA ESPINOSA
diseño:
L.A. MAISONET

PLANTA Esc. 1:50

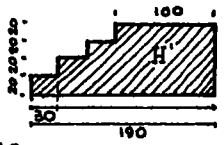
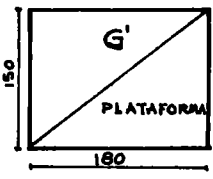
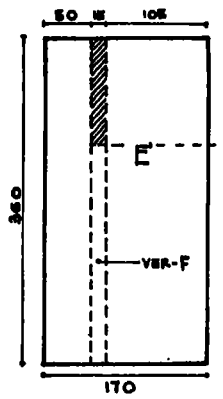
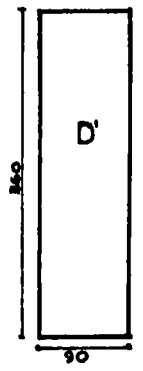
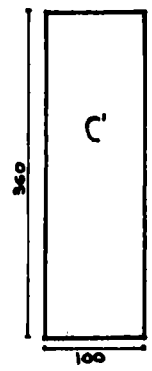
No se especifican las vigas del techo, por ser opcionales. Véase la foto de la maqueta. 12.

1

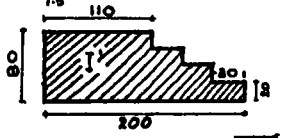
127



NOTA:
VER DETALLES
PUERTAS Y GOLES I.E.B
EN HOJA 3



POSTE ESC.
VER DET. 2A
NO. ESCALA

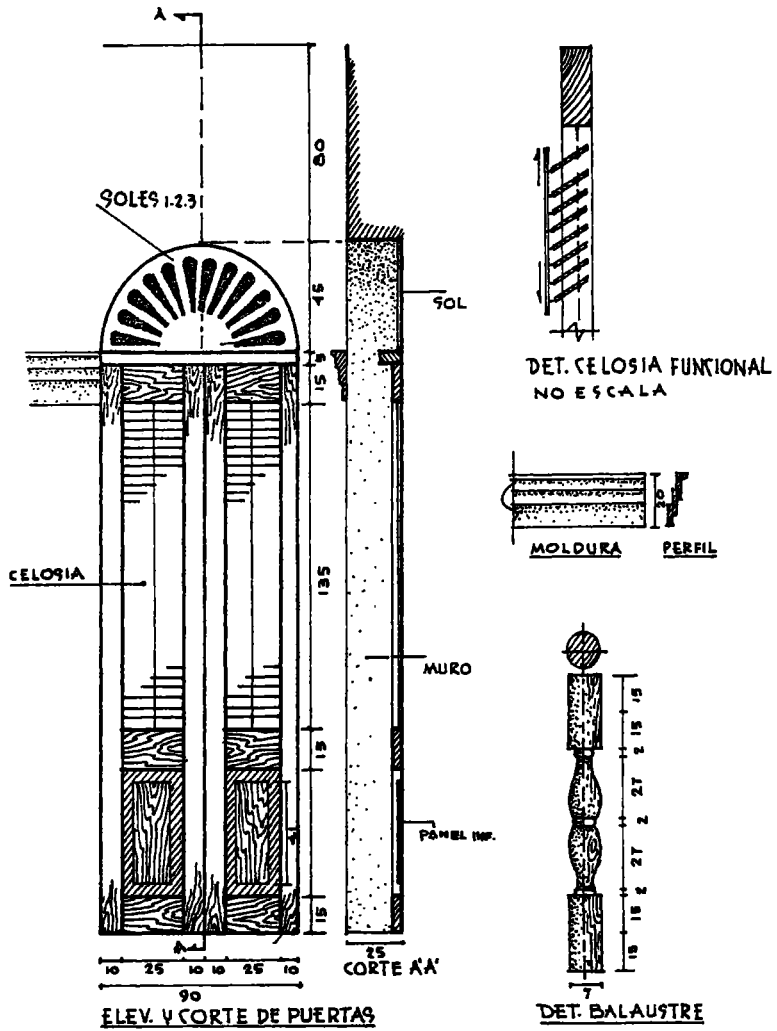


Lauti Lauti

UNIONES

ELEVACIONES Esc. 1:50

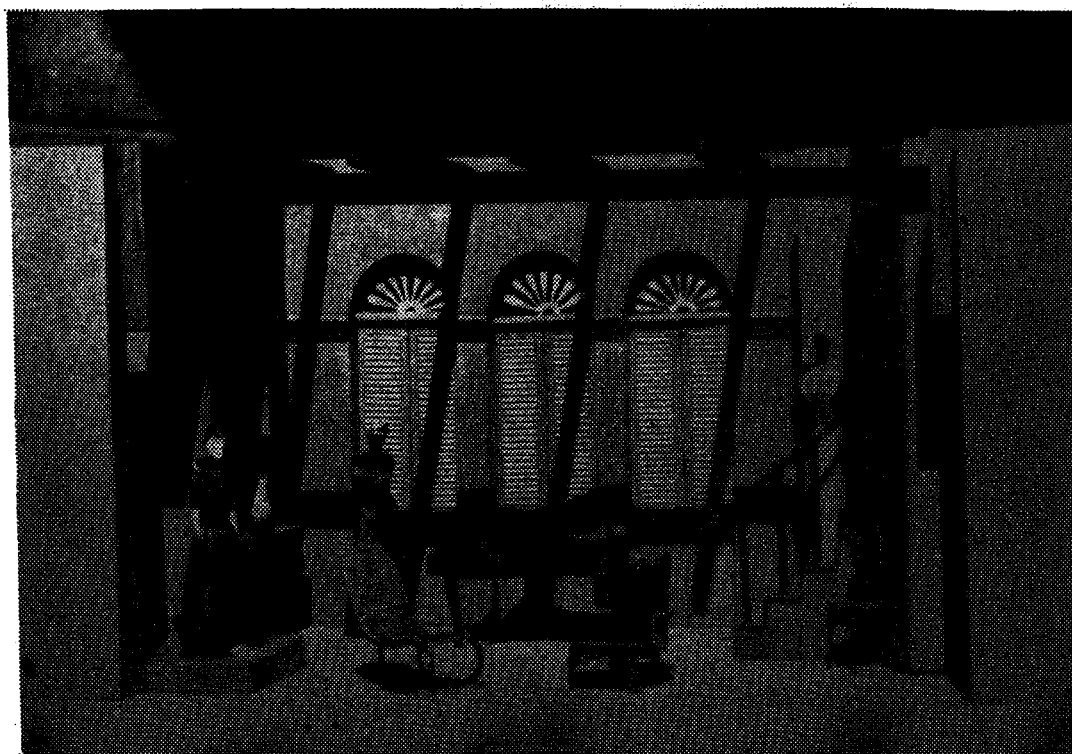
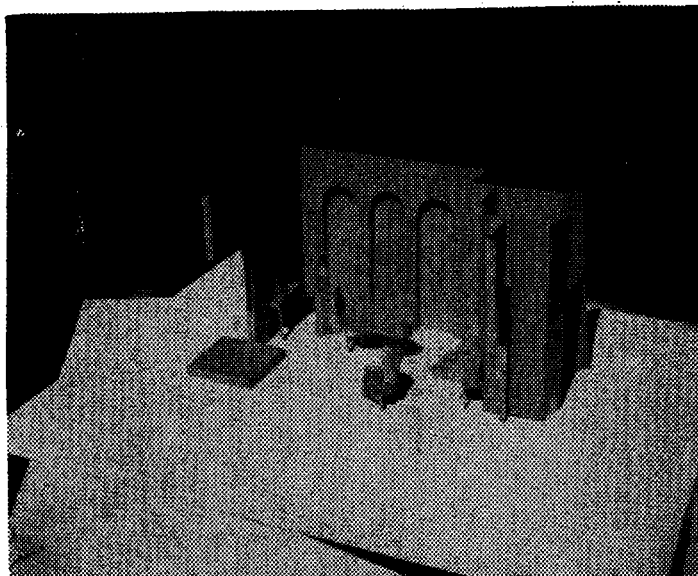
COTAS EN CMS.



ESCALA 1:20
COTAS EN CMS.

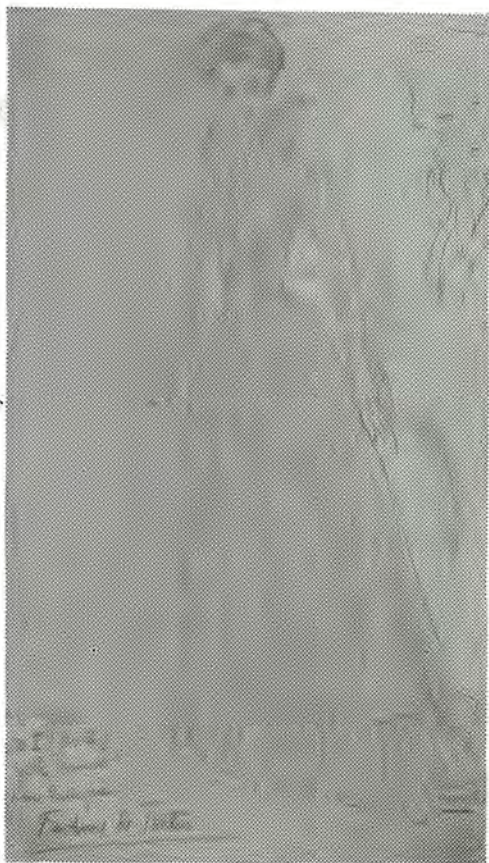
Lau:





Fotografías de la maqueta para la escenografía de LOS SOLES TROPICOS
de René Marqués, realizada por Luis A. Maisonet

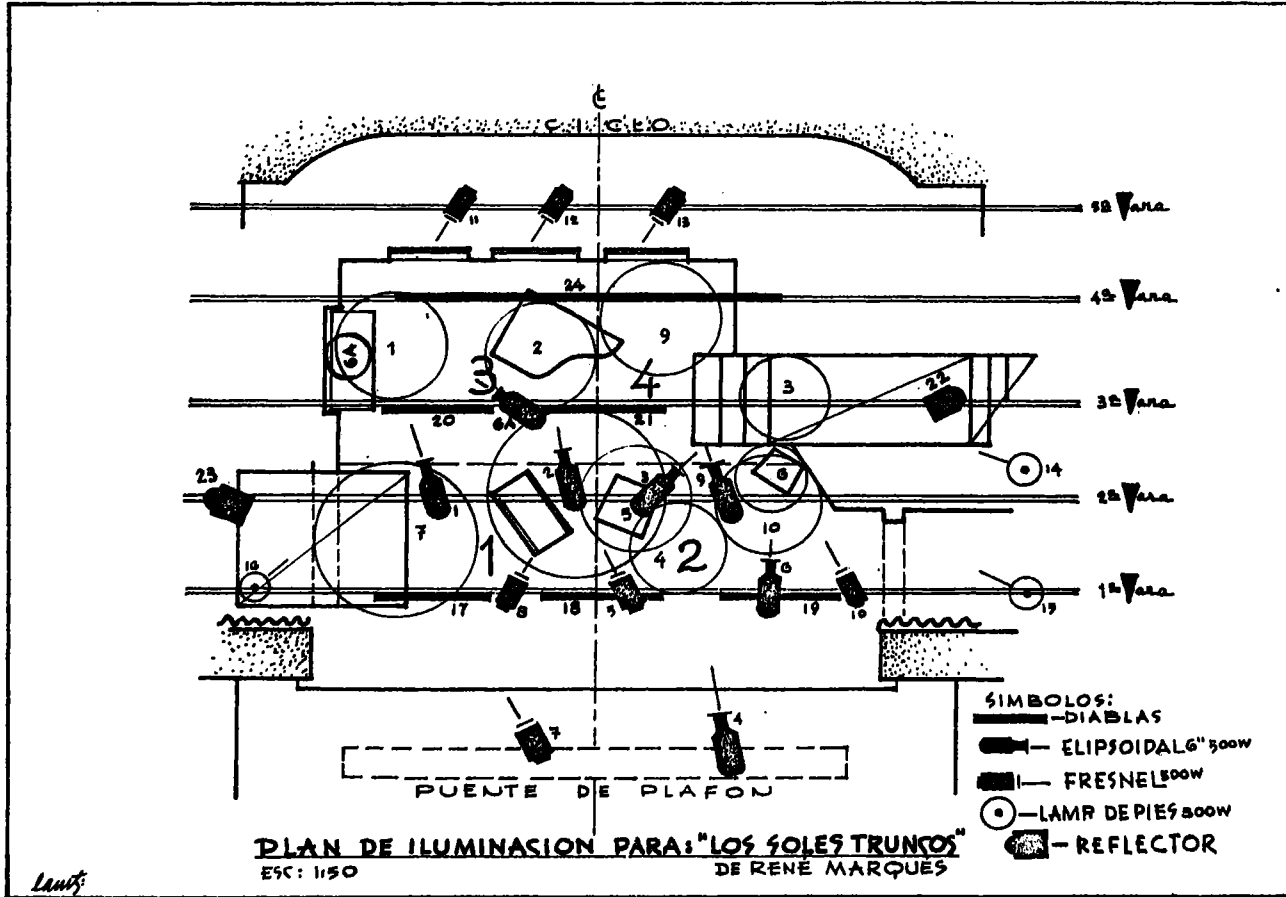
LOS SOLES
TRUNCOS



Figurinos para Hortensia
Diseño: Carlos Marióhal

PRIMER FESTIVAL DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO
1958

IV. Guiones de iluminación y sonido



PLAN ILUMINACION PARA "LOS SOLES TRUNCOS"

ESPECIALES

NO.	INSTRUMENTO	FOCO	AREA	COLOR	PUNTOS	LUGAR
1	ELIPSOIDAL 6"	500W	3	AMBAR	6	CONSOLA-ESPEJO
2	" "	"	"	"	"	PIANO
3	" "	"	4	AZUL	"	ESPECIAL ESCALERA
4	" "	"	2	"	7	" CADAVER
5	" "	"	2	"	7	" BUTACA
6	" "	"	2	"	7	" SILLA
6A	" "	"	3	AMBAR	6	" ESPEJO
7	FRESNEL	"	1	"	8	PLATAFORMA VEST.
8	"	"	CENTR°	"	8	SILLON-BUTACA
9	"	"	4	"	6	FONDO IZQ.
10	"	"	2	"	6	AREA SILLA
11	"	"	SOL	BLANC°	10	DETRAS PUERTA FO.
12	"	"	"	"	"	" " "
13	"	"	"	"	"	" " "
14	"	300W	2	VIOLETA	5	AL FINALESCALERA
15	"	"	2	AZUL	5	PASILLO
16	"	"	1	BLANC°	5	VESTIBULO
17	DIABLAS 9/4	150W	1-2	PURPURA	0-6	TODA LA ESCENA
18	"	"	"	"	"-6	"
19	"	"	"	"	"-6	"
20	"	"	3-4	ROJO	"-5	"
21	"	"	3-4	ROJO	"-5	"
22	REFLECTOR	?	4	"	0-10	ESCALERA
23	"	?	1	"	" - "	VESTIBULO
24	DIABLAS	150W%	3-4	RO-NA	" - "	TODA LA ESCENA
25	REFLECTOR	?	2	RO-NA	" - "	PASILLO

NOTA: LOS FOCOS DE LAS DIABLAS DEBERAN ALTERNARSE CON AZUL Y ROJO PARA USARSE SOLOS O COMBINADOS.

- 26 - Posibilidad de usar un "follow-up spot" en el Area 2 (θ, F y C a la silla Imperio)
- 27 - Posibilidad de usar reflejos rojo, azul y amarillo en las Areas 2 y 4 (de la butaca Luis XV al piano y a la escalera - escena retrospectiva de Inés y Hortensia)

DESCGLOSE DE ILUMINACION PARA LOS SOLES TRUNCOS

ACTO I

NO.	INSTRUMENTO	INTENSIDAD	LUGAR	ENTRA	SALE
1	11, 12, 13	10	Detrás puertas	Al abrir TELON a oscuras en el 3r golpe tema musical.	
LUZ NORMAL	1	6	Cons. - Espejo	" " " "	
	2	6	P	" " " "	
	8	8	Plat.	" " " "	
	9	8	SV y B	" " " "	
	10	6		" " " "	
	11	6	S	" " " "	
	15	5	Esc.	" " " "	
	16	5	Par.	" " " "	
2	LUZ NORMAL	Baja todo menos SV y B	Areas indicadas	E cierra abanico imaginario y baja de la plat. hacia SV y B.	
3	LUZ NORMAL	Sube todo menos SV y B		En el primer: U...¡Emilia!	
4	LUZ NORMAL	Baja todo en la	Areas indicadas	E...¿Cómo puedes enfrentarte al tiempo y no morir de horror?	
5	18	7	Toda la escena	En la	E...Srta. Emilia es usted más hermosa que su hermana Hortensia.
6	LUZ NORMAL	Sube todo	Areas indicadas	" me manos llevándolas a mejilla +	
7	APAGON			I apaga el candelabro.	Al terminar SONIDO EXTRAÑO.
8	7	7	Espejo	Posición del APAGON.	Hasta p. 423.
9	3	5	Esc.	" " "	H...Vamos Inesita, nada te parece suficientemente bueno para mi.
★ 10	6	7	S	H va desde esc. hacia S: H...Pero San Juan no es París, ni Berlín, ni Madrid....	H...¿O es que te gustaría que no lo fuese?
11	5	7	B	H da pasos hacia B.	U...Es mi deber decirte lo.

I L U M I N A C I O N .

12	3	5	Enc.	H...¿Quién era? H...No quiero saber, no quiero saber.	
13	APAGON			H...No debe llegar ya a nosotras el sol puro de la calle Cristo.	I cae al suelo.
14	LUZ NORMAL		Areas indicadas	I cae al suelo.	
15	17	5	Vest.	E...Pero has lo posible, Inés. ¡Que no sea fea!	Después de: PUERTA QUE SE CIERRA.
16	LUZ NORMAL		Areas indicadas		La 2nda. vez de: E...Soy Cordero de Pascua para tu espada. Valle del Eco para tu voz.
17	APAGON			E...Valle del Eco para tu voz.	Con el SONIDO EXTRAÑO.
18	3	5	Eco.	Después del APAGON.	H...No temas. Conozco tus versos.
19	19		Toda la escena.	H baja la eso. hablando: H...Tu cuaderno de versos en un cofre de sándalo.	
20	5	7	B	E...Ven siéntate.	
21	APAGON			E y H ríen en la eso.	E vuelve a reír ante la cons.
22	LUZ NORMAL		Areas indicadas	E vuelve a reír ante la cons.	
23	17	5	Vest.	Después del 3r claxon, cuando E se lleva pañuelo a la mejilla D	Después de: PUERTA QUE SE CIERRA.
24	APAGON			E...¡Es horrible! ¡Es horrible!	
25	LUZ SALA			Después de cerrarse el último TELON.	

* A partir del # 10-12, posibilidad de usar (véase Plan de Iluminación, # 26 y 27):

1. "follow-up spot", Area 2
2. reflejos rojo, azul y amarillo (cristales soles puertas)

DESCRIPCIÓN DE ILUMINACIÓN PARA LOS SOLES TRUNCOS

ACTO II

NO.	INSTRUMENTO	INTENSIDAD	LUGAR	ENTRA	SALE
26	LA MISMA SECUENCIA LUZ NORMAL DEL CO- MIENZO ACTO I	Atardecer		Al abrirse el TELON al 3r gol- pe tema musical.	
27	LUZ NORMAL	Baja todo	Areas indicadas	I...¡Ay Hortensia, Hortensia, qué cansada estoy!	
28	3	5	Eso.	" "	I...¡No! (Tropieza con SV)
29	LUZ NORMAL	Sube lo indicado	Areas indicadas	I tropieza con SV.	
30	LUZ NORMAL	Baja	" "	I...Papa Buokart ¿recuerdas?	
31	19	Sube	Toda la escena	I...Estábamos tu y yo en la sala.	I...Con el peso de tu orgullo.
32	LUZ NORMAL	Sube a lo original	Areas indicadas	I...Con el peso de tu orgullo.	
33	17	5	Vost.	E desaparece por vos.	Después de: PUERTA CIERRA CON FUERZA.
34	LUZ NORMAL	Baja (Anochece)	Areas indicadas	E...¡Inés, qué her- mosa la has puesto!	
35	4	7		E...¡Ya Inés! ¡Ya!	E...Si, Inés. Es hora.

36	20	10	Enc.	I aparece en el descanso osc.	
37	HUMO		osc.	I desciende de la osc.	
38	21	10	Vest.	E aparece en plat.	
39	HUMO		vest.	E baja de la plat.	
40	22	10	Pas.	I regresa del pas.	
41	HUMO		TB pas.	I se acerca al atad.	
42	23	10	Todas las áreas.	I...Purificación, Hortensia. Purificación.	
43	APAGON			E...Lo hemos vendido. (Y se arrodilla ante I.)	
44	VUELVE IGUAL				
45	APAGON Y CIERRA TELON				Después de SACAR CANILLA de escena.
46	ABRE TELON	Luz general			CIERRA después de SALUDO.
47	ABRE TELON	" "			" "
48	LUZ SALA			Después de cerrar de el último TELON	

NOTA: A excepción de los APAGONES, todos los cambios de luces deberán efectuarse paulatinamente con "dimmers".

PLAN DE SONIDO PARA LOS SOLES TRUNCOS

ACTO I

NO.	EFEECTO	INTENSIDAD	EMPIEZA	TERMINA
1	POEM OF FIRE	Fuerte	Desde comienzo del corte al apagarse la sala.	Diluye y fuera: I X O P hacia esc.
* 2	PREGON	Fuerte TB	E sale x eso. Escena queda sola.	Completo.
3	NOCTURNO	Fuerte	E abre el cofre.	Fuera sin diluir: E extiende manos hacia P.
	NOCTURNO	Fuerte	E sacude manos entre SV y B.	Fuera sin diluir: E extiende manos hacia B.
	NOCTURNO	Fuerte, luego escena E y C I	E en plat. extiende manos hacia B.	Fuera sin diluir al primer: I...¡Emilia!
4	MAZURCA	Fuerte en la luego E a par- lamento E.	E...¿Cómo puedes enfrentarte al tiempo y no morir de horror?	Fuera sin diluir: E...—Srta. E. es usted más her- mosa que su hermana H.
5	SONIDO EXTRAÑO	Fuerte	I apaga la bujía del candelabro.	En el corte.
6	POEM OF FIRE	De E a la escena	Inmediatamente después del SONIDO EXTRAÑO.	Fuera en: H...No debe llegar ya a nosotras el sol puro de la calle Cristo
# 7	SONIDO EXTRAÑO	Fuerte	H...No debe llegar ya a nosotras el sol puro de la calle Cristo	En el corte.
* 8	PUERTA CIERRA CON FUERZA	Fuerte TB	E...Pero has lo posible Inés. ¡Que no sea fea!	Lo necesario.
9	SONIDO EXTRAÑO	Fuerte	La segunda vez de: E...Soy Cordero de Pasqua para tu espada. Valle del Eco para tu voz.	En el corte.
10	NOCTURNO	De E a la esce- na hasta p. 437	Inmediatamente después del SONIDO EXTRAÑO.	Baja en: E...Empezó a sentirse mal desde la invasión.

S
O
M
I
D
O

435

# 11	CLARINES	De F	E...Empezó a sentirse mal desde la invasión.	Sigue de F
	CLARINES	Sube en la //	E...Siempre son bárbaros los que cambian el mundo que amamos más.	Lo necesario.
	CLARINES	De nuevo de F	E...Pero no sólo una iglesia.	Fuera en: E...De eso muere vuestra madre, niñas.
12	NOCTURNO	Sube F a escena	E...De eso muere vuestra madre, niñas.	Fuera en risas, después de: H...Sí, niña, sí. Lo haré por ti.
# 13	CLAXON	Fuerte	En risas después de: H...Sí, niña, sí. Lo haré por ti.	En el corte.
# 14	SONIDO EXTRAÑO	Fuerte	Con las risas de E y H.	En el corte.
# 15	CLAXON	Fuerte	Al entrar luz normal cuando E vuelve a reír, en el apagón.	En el corte.
	CLAXON	Fuerte	E lleva pañuelo a la mejilla.	En el corte.
* 16	PASOS	Apagados TB	E guarda el cofre dentro del P.	Lo necesario.
* 17	ALGO PESADO SOBRE EL PISO	Apagado TB	I...Pueden dejarlo aquí.	Lo necesario
* 18	PASOS	Apagados TB	I...Muchas gracias. Adios, adios.	Lo necesario.
* 19	FUERTA QUE SE CIERRE	Apagado TB	Ibid	Lo necesario.
20	POEM OF FIRE	Fuerte	E...¡Es horrible! ¡Es horrible!	Diluye y fuera: Después de cerrar el telón.

PLAN DE SONIDO PARA LOS SOLES TRUNCOS

ACTO II

NO.	EFEECTO	INTENSIDAD	EMPIEZA	TERMINA
21	POEM OF FIRE	Fuerte	Desde comienzo del corte al apagarse la sala.	Diluye y fuera: Al entrar luz normal de tarde.
* 22	PREGON	Fuerte	Al entrar luz normal de tarde.	Completo.
23	EFUDE	Fuerte	E enciende el candelabro.	Diluye y fuera: E...Sólo nos falta el chocolate.
24	MARCHA NUPCIAL	Fuerte	I...¡Ay Hortensia, Hortensia, qué cansada estoy! (pasos a C'F)	Fuera sin diluir: I...¡No! (Tropieza con SV.)
25	MARCHA FUNEBRE	De F líneas de I	I...Papá buckhart ¿recuerdas?	Baja en: I...De pronto oímos golpes desesperados en el portalón de ausubo.
* 26	GOLPES PORTALON	Fuerte TB D	I...De pronto oímos golpes desesperados en el portalón de ausubo.	Lo necesario.
27	MARCHA FUNEBRE	Fuerte; vuelve F después hasta p. 449.	I...Y van colocándolo en la mecedora de las viejas veladas. OJO: últimas palabras deben coincidir con la nota más alta de la música. Medir esto.	Diluye y fuera: I...Con el peso de tu orgullo.
* 28	GOLPES PORTALON	Fuerte TB D Se repiten en las de E.	I...Con el peso de tu orgullo.	Hasta que E. desaparezca x plat.
* 29	PORTALON CIERRA CON FUERZA	Fuerte TB D	E...Contra la vida y el tiempo y la muerte.	Lo necesario.

30	PUERTA CIERRA CON FUERZA	Fuerte TB D	Segundos después del golpe del PORTALON.	Lo necesario.
# 31	WALKIRIAS	Fuerte	E se acerca a I a F y abraza- das, desaparecen ambas por el pas.	Baja de F a: E...¡Inés, qué hermosa la has puesto!
	WALKIRIAS	Sube fuerte	Mientras oscona permanece sola.	Baja de F : Cuando E aparece en el pas.
	WALKIRIAS	Sube fuerte	Mientras E arregla la sala.	Diluye y fuera: E...¡Ya, Inés! ¡Ya!
32	INHOLACION A BRUNILDA	Fuerte hasta que I empuje la oa- milla a su sitio. Luego de F a la escena.	E...¡Ya, Inés! ¡Ya!	Debe estarse acabando más o menos: I...Y el anillo de Papá Buckhart. De todas las joyas, la única que hoy para mí quiero.
33	WALKIRIAS	Fuerte	E...Sí, Inés. Es hora.	Baja y queda de F cuando I regre- sa del pas. y se acerca al ataúd.
	WALKIRIAS	Sube fuerte de nuevo.	E se arrodilla ante I.	Diluye y fuera: Hasta telón final después de los saludos.

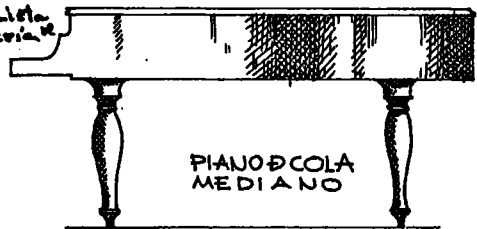
- # Usar grabadora 2
* Sonidos vivos

En la columna INTENSIDAD, la música se diluye siempre, antes de subir el volumen
en la indicación de fuerte

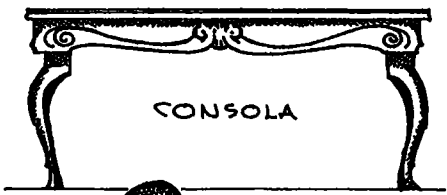
V. VARIOS

"LOS GOLES TRUNCOS"
UTILERIA Y MUEBLES *Luis V.*
NO ESCALA

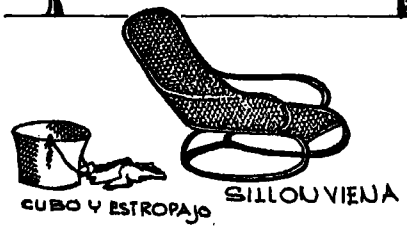
Solo parte.
Y case lista
de Utileria.



PIANO D COLA
MEDIANO

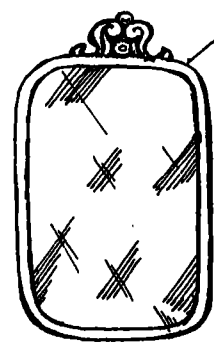


CONSOLA

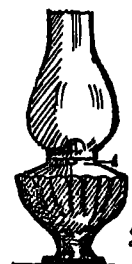


CUBO Y ESTROPAJO

SILLOU VIENA



ESPEJO



QUINQUE



BOTE

Debe ser bote
de leche
vacío.



FLORES
ARTIFICIALES



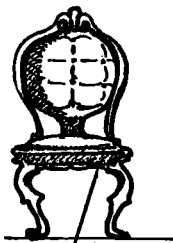
CUADERNO
DE POESIAS



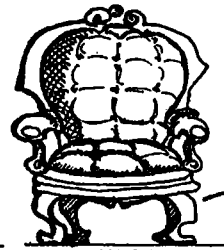
CERILLOS



CADELABRO

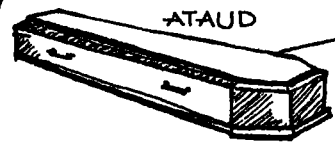


SILLA



BUTACA

Luis V.



ATAUD

mas
burda
V.

Debe ser Silla Imperio V.

Lista de Utilería *Fija: (muebles muy deteriorados)

- 1 piano de palo de rosa
- 1 consola con tope de mármol
- 1 gran espejo de marco dorado (rococó)
- 1 butaca Luis XV
- 1 sillón de Viena
- 1 silla Imperio
- 1 lámpara (araña de cristal de roca)

Manuable: (todo deslustrado)

- 1 quinqué con petróleo (antiguo)
- 1 candelabro de plata de tres brazos
- 3 cabos de vela
- 1 mantón de Manila (rojo)
- 1 cofrecito de madera con:
 - 1 cuaderno pequeño
 - 1 pañuelo de encaje
- 1 cepillo de pelo (de mujer)
- 1 palangana
- 1 toalla
- 1 balde
- 1 estropajo
- cerillos
- 1 guineo (plátano)
- 1 polvera grande de porcelana
- 1 joyero con:
 - 1 abanico de nácar con portabanico largo
 - 1 sortija de perlas
 - 1 anillo con un gran brillante
 - 1 diadema de brillantes y zafiros
- 1 camilla de ruedas
- 1 manto largo y oscuro para cubrir la camilla
- 1 atadé burdo
- 1 maniquí de mujer con ajuar de novia
- 1 traje de novia con velo y corona
- 1 sombrero de mujer (negro)
- 1 par de guantes negros de mujer
- 1 bolso de mujer (negro)
- 2 pañuelos de encaje

* Para detalles de época y estilo, véase el contexto del Libro de Dirección.

Símbolos para el movimiento escénico

I	- Inés	SV	- sillón de Viena
E	- Emilia	S	- silla Imperio
H	- Hortensia	Cons.	- consola
CI	- Caballero Invisible		- derecha
ext.	- extremo		- izquierda
plat.	- plataforma		- centro
pas.	- pasillo		- frente
pers.	- persiana		- fondo
esc.	- escalera		- cruce, por
vest.	- vestíbulo		- detrás
TB	- trasbastidores		- pausa corta
P	- piano		- pausa larga
B	- butaca		

D

C
L
E
S
X
D
=

Personal artístico y técnico para la escenificación-
laboratorio de esta tesis

Inés	Marta Acosta
Emilia	Addy Noemí Recio
Hortensia	Satilda González

Dirección	Victoria Espinosa Torres
Escenografía e iluminación	Luis A. Maisonet
Vestuario.*	Carlos Marichal
Realizador de la escenografía	Miguel Cazarín
Técnica de iluminación	Josefina Brum
Ayudante de escena	Emma Nabel Gutiérrez
Técnica de sonido	Ariel Jiménez
Producción	Irene Sabido

* El vestuario original del estreno en Puerto Rico en 1958 y parte de la utilería manuable, ha sido facilitada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña.

DIÁLOGO DE EMILIA Y EL CABALLERO INVISIBLE
(Sólo para efectos de los primeros ensayos de la obra)

- Emilia.....(6) Perdone que le haya hecho esperar, Caballero.(7)
- Caballero.....No hay cuidado, Srta. Emilia.
- Emilia.....Es el sol, ¿sabe usted? Como nos educamos en el colegio de Estrasburgo.....
- Caballero.....¿Fue ahí donde sufrió usted.....?
- Emilia.....No, no; lo del pie fue en nuestra hacienda de Toa Alta. Era yo muy pequeña. Antes del colegio, claro.
- Caballero.....Pero el accidente no fue menoscabo para su belleza.
- Emilia.....(7a) Hortensia siempre fue la más hermosa.(8)
- Caballero.....No se menosprecie, Srta. Emilia. Usted es muy agradecida. Me atrevería a decir que es superior su hermosura a la Srta. Hortensia.
- Emilia.....Gracias. Es usted demasiado galante. Pero Hortensia en verdad es la más hermosa.
- Caballero.....No lo diga. Además, con ese temperamento exquisito que usted posee, su tranquila emotividad. La ternura que emana de sus versos...
- Emilia.....(9) No, por favor, que no le oiga Inés. Inés detesta mis versos.
- Caballero.....¡Ah, ella! Inés es una mujer.... extraña; digamos de una personalidad dominante, enmarcada por unos duros cabellos que.....(10)
- Emilia.....(9a) Tiene el mismo cabello oscuro de mamá Eugenia. ¡Oscuro y espero como el vino de Málaga. Así dice papá Buckhardt. Pero infortunadamente, porque mamá Eugenia trajo de su Andalucía un tipo de belleza que perteneció a los griegos.
- Caballero.....Una mujer así no se olvida fácilmente; porque de haberla yo conocido.....
- Emilia.....¡Claro que la vio usted en la última recepción del gobernador general! Era ella con su diadema de brillantes y zafiros(11) ¡Doña Eugenia Sandoval de Buckhardt!
- Caballero.....Debe haber sido una mujer admirable.
- Emilia.....(12) ¡Sí, sí, una verdadera reina en palacio!
- Caballero.....Y supongo aun conservan seguramente, la diadema. Las joyas de familia.....
- Emilia.....(13) ¡Qué quiere usted! La habrá vendido Inés. O empeñado, que es igual. Y la ajorca de rubíes, y la sortija de brillantes, y la de perlas... Nuestra plata también....
- Caballero.....Es una pena. Pero creo que se podría hacer algo. Como por ejemplo, entre usted e Inés, convencer a la Srta. Hortensia de que....
- Emilia.....(14) Que no lo sepa Hortensia, por favor. Ella cree que la hacienda de Toa Alta todavía es nuestra.(15) Le molesta el sol, ¿no es cierto? Permítame que suba las persianas. No, no es molestia. Siempre he dicho que el sol destiñe las alfombras. Mamá Eugenia lo repite siempre(16) 'cerrad las persianas, niñas, que el tapizado de los muebles pierde su color.' Aunque papá Buckhardt se ponga furioso y abra luego los postigos de par en par!(17) ¡Que entre el sol, niñas, que entre el sol!
- Caballero.....Tiene usted una familia encantadora.
- Emilia.....(18) Gracias por decirlo. Pero tiene usted razón. Es una familia encantadora.
- Caballero.....¿Cómo fue que decidieron cerrar la casa para siempre?
- Emilia.....(3) La verdad es que las tres puertas sólo se cerraron cuando Hortensia dijo 'no' a la vida.... Aunque de Estrasburgo ya habían llegado los encajes blancos.....
- Caballero.....(4) Pero ¿qué pudo suceder para tomar una decisión tan desconcertante?
- Emilia.....(4a) No, no me lo pregunte usted. Sólo sé que dijo 'no' a la vida.....

(Véase pp. 450-451 del texto de LOS SOLES TRUNCOS.)

VL. Texto de

LOS SOLES TRUNCOS

Comedia trágica en dos actos

original de

RENÉ MARQUÉS

Esta obra fue estrenada en el Teatro Tupia de San Juan, bajo la dirección de Victoria Espinosa, el día 5 de mayo de 1958, en el Primer Festival de Teatro patrocinado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, con el siguiente reparto, en orden de aparición:

INÉS	Gilda Galán.
ENILIA	Madelina Willemson.
HORTENSIA	Myrna Casas.
Decorado y luminotecnia	Luis A. Maisonet.
Realización del decorado	Miguel Bauza Casanova.
Figurines	Carlos Marichal.
Realización de figurines	Delia Esther Quiñones, Carmen Haddock.
Ayudante del director	Jaime Rosado Alberio.
Efectos sonoros	Wifredo García.
Utilería y efectos técnicos especiales	Luis Calvo.
Ayudante de utilería	Benito Palermo García.
Ayudantes de escena	Joaquín Rodríguez, Luis R. Liciaga.
Traspuntes	Luis Rafael Sánchez, Juan González.
Cartelón	Myrna Casas.
Realización de cartelón	Manuel Hernández.

ESCENA

La acción se desarrolla en una casa muy antigua de la calle del Cristo, en la época actual.

PRIMER ACTO: *Primeras horas de una mañana estival.*

SEGUNDO ACTO: *El mismo día, primeras horas de la tarde.*

ACTO PRIMERO

Sala amplia en una antigua casa de la calle del Cristo, segundo piso. Al fondo, tres puertas persianas que dan al balcón. Las puertas están cerradas. Sobre cada una de las puertas hay un semicírculo de cristales en tres colores alternados: rojo, azul y amarillo. La forma de los cristales recuerda el vitral de un abanico o los rayos de un sol trunco. En una época estos cristales fueron transparentes. Hoy dan la impresión de ser esmerilados, debido, sin duda, al polvo, al sañire, al tiempo... Las persianas están cerradas. La luz exterior sólo entra en la sala a través de los soles trunco.

La casa está casi en ruinas. La sala, empapelada de verde y rosa, diario floreado ya muy desvaido. En algunos lugares se ha roto el empapelado. La pared de la derecha muestra una enorme mancha de agua cuyo diseño ha tomado la forma caprichosa de un mapa: desde el techo hasta el piso, dos continentes unidos por un istmo.

A la derecha, en primer término, puerta a habitación, cerrada. En la parte superior de la puerta hay otro sol trunco, pero éste de madera cañada. A la derecha, fondo, escalera de caoba que conduce a habitaciones superiores.

A la izquierda, abarcando centro y primer término, hay un gran medio punto en forma de arco que conduce al vestíbulo y de éste a distintas dependencias de la casa. El vestíbulo está a un nivel más alto que la sala, de modo que para llegar a ésta se desciende un escalón. Parte de esta plataforma del vestíbulo se proyecta en semicírculo hacia la sala. De la mitad del arco del medio punto más inmediata a primer término pende un cortinón de damasco desteñido recogido al lado por un cordón de seda verde, cuyas puntas terminan en borlas. Una sección del vestíbulo, desolado y en penumbra, puede verse desde la sala.

Ocupan la sala, precariamente, restos heterogéneos de mobiliario de una época que conoció la suntuosidad y el refinamiento. Un piano de palo de rosa, al fondo centro, un poco hacia la derecha, dejando amplio espacio para moverse a su alrededor. Consola de mármol y gran espejo de marco dorado, rococó, adosada al único entrepaño de la izquierda, entre el medio punto y la pared del fondo. En el centro de la escena, una butaca Luis XV y un sillón de Viena. Adosada a la pared de la derecha, entre la escalera y la puerta cerrada de primer término, una silla estilo Imperio. Todo destrozado, deteriorado. Una araña de cristal de roca, que carece de un brazo y de varios lágrimas, pende del techo, cubierta de polvo, fuera de uso.

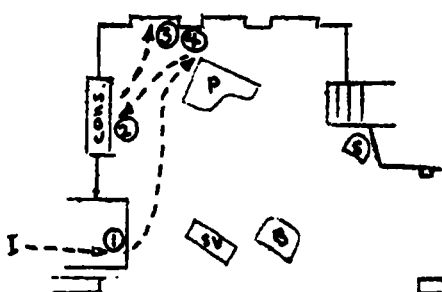
Sobre la consola hay un candelabro de tres brazos con una sola vela. La plata del candelabro está emnegrecida. Sobre la cola del piano cuelga, a modo de tapete, un gran mantón de Manila de grandes rosas pálidas.

COMIENZO:

Tuera SALA
entra POEM OF FIRE
abra TELON - a oscuras, al 3º golpe tema
entran SOLES
entra LUZ MATINAL, NORMAL (AMAR)

PRIMER ACTO

Nota: Al abrirse el telón, la escena estará en semioscuridad y desierta; iluminada sólo con la luz del quinqué sobre el piano y la bujía del candelabro sobre la consola. La iluminación escénica ayudará a crear la atmósfera de encerramiento, requerida. La persiana está cerrada.



(1) Aparece I. en el vest. sobre plat. D tra-
yendo cubo y estropajo en mano D . Se de-
tiene y contempla la sala. Reacciona dis-
gustada al ver quinqué y bujía encendidos
y la persiana cerrada. Deja cubo y estro-
pajo sobre plat.

(2) Rápidamente X FC D P y apaga quinqué soplán-
dolo. Se vuelve a D y va a cons. y hace l
mismo con la bujía. Trata de no verse en e
espejo.

(3) Se vuelve a F y abre violentamente la persiana.

(4) Contempla la sala de nuevo y suspira satisfecha.

(5) Se va arrollando las mangas según X
 F D P hasta pie esc. Llama hacia
arriba.

(6) Mira hacia pas. F y se dirige hacia
éste. Ya casi va a entrar; se de-
tiene recordando algo. Se vuelve
a D y mira el cubo y estropajo so-
bre plat.

(7) X a ext. D Entre P al C F y SV y B
al F C yendo a tomar ambas cosas.

(8) X y mismo sitio hasta pie esc. Deja amba
cosas en el piso. Habla hacia arriba.

(9) E. desde arriba F TB .

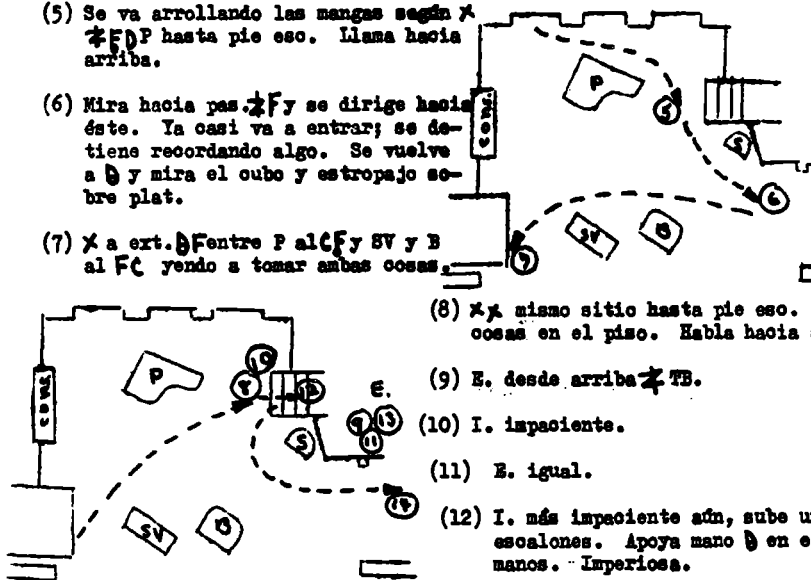
(10) I. impaciente.

(11) E. igual.

(12) I. más impaciente aún, sube uno o dos
escalones. Apoya mano D en el pasa-
manos. Imperiosa.

(13) E. igual.

(14) I. mueve la cabeza contrariada. Mira al pas. Se vuelve a D ; baja esc.
dirigiéndose al pas. Desaparece por éste.



UNA MAÑANA ESTIVAL:

408

RENE MARQUES

más empalidecenas aún por el tiempo. La seda del mantón está, a trechos, rala. Sobre el mantón, un quinqué ordinario.

La bujía y el quinqué están encendidos, a pesar de que por los cristales de los soles trancos del fondo trata de colarse la luz alegre del día. La sala vive en este instante las primeras horas de una mañana estival.

Entra Inés por la izquierda, con un cubo de agua y un estropajo. Tiene sesenta años: alta, fea, seca, enérgica. Viste traje negro, anticuado. Deja el cubo y el estropajo en primer término izquierda. Se dirige al fondo y abre una de las persianas. Va a la consola y apaga la bujía; luego va al piano y apaga el quinqué. Se empieza a arrollar los mangos del traje y se dirige al pie de la escalera, defecha.

ditung
MUSICA
y fuera

sube
LUZ
PERSIANA

① ② ③

INÉS

④ ⑤ ⑥

(Mirando hacia lo alto de la escalera.) ¡Emilia! ¡Emilia! ⑦
(Se dirige a la puerta de primer término derecha. Al tocar el picaporte, se arrepiente, mira hacia atrás, va, toma el cubo de agua y el estropajo y lo deja al pie de la escalera.) ¡Emilia, aquí tienes el agua. ¡En voz muy alta, irritada.! ⑧

EMILIA

⑨

(Su voz desde las habitaciones superiores.) Espera, Inés. El sol no me deja peinar.

⑩

INÉS

El agua está lista.

⑪

EMILIA

Es el sol, te digo. Yo no tengo la culpa. Es el sol.

⑫

INÉS

¡Impaciente.! ¡Baja ya!

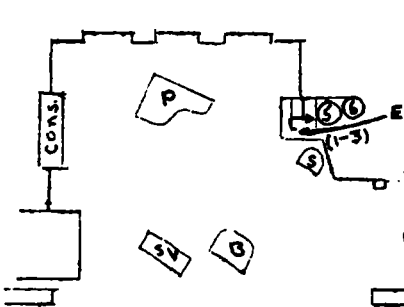
⑬

EMILIA

Voy. Vooy... ⑭

Inés se dirige a primer término derecha, abre la puerta sale y cierra tras de sí. Emilia desciende lentamente por la escalera. Tiene sesenta y cinco años: pequeña, frágil, rostro que aún conserva

- (1) E. aparece en la esc.; desciende cojeando. Habla distraídamente, terminando de arreglarse el cabello. Se apoya del pasamanos con la mano \neq .
- (2) Se detiene de pronto al ver que no hay nadie en la sala. Mira a todas partes, llamando; cuerpo de perfil a D .

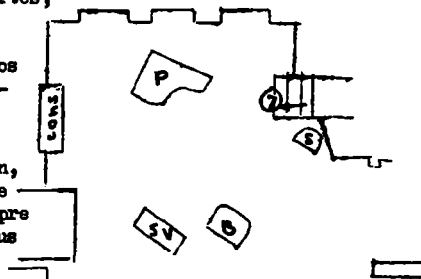


- (3) Se vuelve de F apoyándose en pasamanos con ambas manos, mirando hacia pas. Mira al vest., al no tener respuesta; se encoge de hombros haciendo gestos infantiles. Sonríe llevándose ambas manos al cabello. Se lo arregla. Se vuelve a D y empieza a subir, lo más rápido que le permita su cojera. Se apoya con la mano D en el pasamanos.

- (4) I. desde habitación del pas. TB.

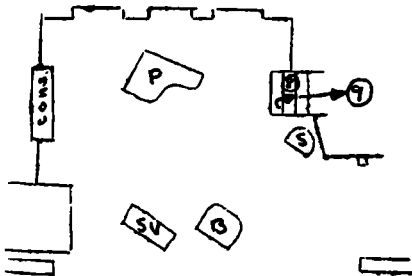
- (5) E. se detiene bruscamente. Se vuelve a D apoyándose siempre con mano D . Se lleva el puño \neq a la boca, mirando con terror hacia pas.

- (6) || E. indecisa mira a todas partes, posición igual. Baja lentamente el puño \neq a la vez que baja un escalón. Se apoya con ambas manos en el pasamanos y se inclina hacia pas.



- (7) || E. al no obtener contestación, baja un escalón más, inclinandose aún más sobre el pasamanos, siempre hacia pas. Nerviosa juega con sus manos.

- (8) || E. refleja en su rostro un gran terror y retrocede, subiendo de espaldas un escalón y apoyándose con mano \neq ; la mano D en la boca. Siempre mirando hacia pas.



- (9) || Al no escuchar sonido alguno, poco a poco va tranquilizándose. Suspira y sonríe, enderezándose. Hace el gesto peculiar de mano D y volviéndose, sube rápidamente la esc. y desaparece.

LOS SOLES TRUNCOS

409

cierta remota belleza espiritual, ademanes y gestos indecisos se le escapan con frecuencia, revelando timidez de niño o de corza asustada. Cojea del pie izquierdo. Viste bata gris de casa, de principios de siglo, harto estropeada, aunque limpia.

EMILIA

①

Y como el sol entra por esa persiana rota de la ventana y va a dar de lleno en el espejo, es imposible peinarse. Por eso te digo que, si fuera posible arreglarla, sólo: ^② *Se interrumpe al ver que no hay nadie en la sala. Se apresura en el pasamanos y llama quedamente. Inés... Miro hacia el vestíbulo y luego hacia la puerta de la derecha. Vuelvo a llamar más quedamente aún. Inés... (Al ver que nadie contesta, sonríe, se vuelve y sube de prisa, todo lo de prisa que le permite su vie listado.)*

Desde la habitación de la derecha se oye la voz dolorida de Inés

INÉS

②

③

Su voz en la habitación de la derecha. ¿Podrás perdonarme, Hortensia? ¿Podrás perdonarme?

Emilia se despierta sobresaltada al oír la voz. Se levanta y en su rostro se refleja ahora un gran temor. Se ha llevado un puño a la boca y, apoyándose en la pared, baja un escalón, con ademán indeciso. Llama en voz baja, temerosa.

EMILIA

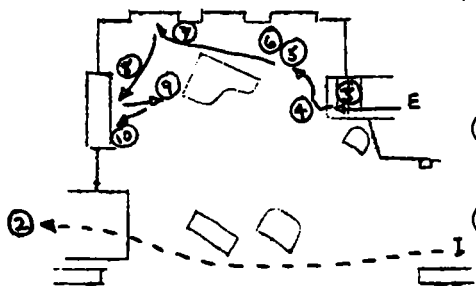
④

⑤

Inés. (Al no recibir contestación, siempre va despisa, baja otro escalón.) (Duerme. Hortensia.) / Pausa. Retrocede, subiendo de espaldas el escalón que acaba de bajar. ¿Sigues dormida, Hortensia? Escucha atentamente. Al no percibir sonido alguno, su rostro se tranquiliza, finalmente sonríe y, volviéndose, sube otra vez de prisa, y sale. || ⑤ ||

Desde la calle, al fondo, se oye una voz de hombre en musical según callejero que pasa y se pierde a lo lejos.

- (1) ||| Escena sola durante el pregón. Al terminar
- (2) I. aparece en el pas., con una palangana en sus manos y una toalla colgada del brazo D. X hacia D F desapareciendo por la plat. hacia el vest.
- (3) E. aparece X la esc., trayendo algo oculto a su espalda, con mano D. Se apoya con la X en el pasamanos. Baja un escalón y se detiene. Mira a todas partes y al ver la sala desierta, baja la eso. por completo.



(4) Casi tropieza con el cubo; se sorprende y con gesto de horror, saca el cofre que escondía, llevándolo a su pecho con ambas manos, como protegiéndolo. A la vez retrocede un paso al F.

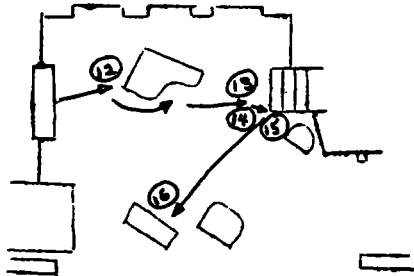
(5) Mira al cubo con aversión y recogiendo la falda con punta dedos mano X da un rodeo elegante para no tocarlo. Da unos pasos hacia F.

(6) Se detiene bruscamente, al notar la luz que entra X la pers. Rápidamente se lleva el antebrazo X a la cara, protegiéndose los ojos. El cofre agarrado con la mano D contra su pecho. Ojos cerrados, cara hacia el F.

(7) Con ese gesto va, adolorida, encorvada y trabajosamente, X D P hasta la pers. En igual posición, la cierra con mano X. De F da un gran suspiro de alivio, bajando el brazo.

(8) Suspira suavemente y acaricia el cofre. Lo deposita sobre la cons.

(9) Enciende la bujía. Se protege la vista levemente con dorso mano X. Va a volverse, pero se ve reflejada en el espejo. Se contempla, dando un paso atrás. Se arregla el cabello, el cuello de la bata, tarareando el NOCTURNO de Chopin. Mira el cofre y lo abre.



(10) E. parece transformarse. Lentamente saca del cofre un abanico imaginario. Lo contempla; lo abre y se abanica, lentamente. Lo cierra y se lo cuelga de la muñeca D.

(11) Se vuelve lentamente de F transfigurada X la música. Da pasos hacia D P. Extiende manos hacia éste, como para acariciarlo.

(12) Vuelve en sí abruptamente. Mira a todas partes indecisa, jugando con sus manos. Mira el cofre; rápido se acerca y lo toma, regresando con él al P. Levanta la tapa X D F y esconde allí el cofre. Baja la tapa y arregla el mantón, dando pasos X F P hacia X.

(13) Ve el cubo; suspira dejando caer los hombros. Llega hasta el cubo F esc.

(14) Con remilgo se arrodilla trabajosamente, apoyándose con mano X en un escalón. Mete el estropajo en el cubo con mano D, lo saca y empieza a limpiar el zócalo del primer baldastré del pasamanos.

(15) Sube el estropajo de abajo hacia arriba, rozando apenas el baldastré. A la vez se va incorporando, quedando de pie. Cansada, se apoya con el antebrazo X, contra el pasamanos; suspira. Deja caer el estropajo dentro del cubo, con disgusto.

III ①

VOZ DE PREGONERO

¡Malrayo, polvo de amor, besitos de coco, pruébelos, doña!
 ¡Malraaayo, polvo de amor, besitos de coco para endulzarse
 el alma, cómprelos, doña! ¡Malraaayo, polvo de amor, besitos
 bonitos de cocoooo...!

②
 ③
 ④
 ⑤
 ⑥
 ⑦
 ⑧
 ⑨
 entra
 NOCTURNO
 ⑩
 ⑪
 fuera
 NOCTURNO
 similitud
 ⑫
 ⑬
 ⑭
 ⑮
 ⑯
 entra
 NOCTURNO

Al extinguirse el pregón Inés entra por la puerta de la derecha con una palangana de agua y una toalla al brazo. Cierra la puerta tras de sí, cruza diligente hacia la izquierda y sale por el vestíbulo. Híhita vuelve a aparecer en lo alto de la escalera. Oculta algo a sus espaldas. Echa una cuidadosa mirada a la sala, y, al ver que está desierta, baja. Cuando llega junto al cubo de agua y el estropajo, se detiene: hace un gesto de "prensión", saca el pequeño cofre que ocultaba a sus espaldas y lo aprieta contra su pecho como para protegerlo de alguna misteriosa contaminación. Luego, con la punta de los dedos, en gesto refinado, se recoge la falda y da un pequeño rodeo para evitar rozar el cubo. Ya en la sala, se da cuenta de que una de las persianas está abierta. Se cubre los ojos con el antebrazo para protegerse de la luz exterior que a ella le parece hiriente y avanza así hacia el fondo, como el que se mueve entre llamas. Con los ojos cerrados cierra la persiana. Se vuelve, abre los ojos aliviada, va al piano, abre la tapa posterior y esconde allí el pequeño cofre. Luego va a la consola y enciende la bujía que Inés apagava momentos antes. Va a volverse, pero descubre su imagen en el espejo y se detiene observándola. Se arregla unas crechus rebeldes, mientras tararea un vals de Chopin. Va a volverse, pero se detiene de nuevo, siempre tarareando, se arregla el cuello de la bata. Da los pasos atrás para observarse, luego uno hacia la consola. Satisfecha se vuelve y al fin avanza a primer término, centro. De pronto, se detiene indecisa, no sabiendo qué hacer. Echa una ojeada alrededor y descubre el cubo de agua. El tarareo empieza a languidecer a medida que se va acercando al cubo. Ya frente a él, se detiene indecisa. Ha dejado de tararear. Al fin se decide: doblándose a medias y con bastantes remilgos introduce el estropajo en el cubo y luego lo pasa ligeramente por el primer escalón. Se yergue, deja caer el estropajo dentro del cubo, alza éste y va al fondo. Allí deja el cubo en el piso y mira indecisa alrededor. Sus ojos se desfocan en el piano. Empieza a tararear el vals de Chopin, mientras se acerca al piano. Pasa la mano suavemente por la tapa cerrada del teclado, luego da la vuelta y levanta a medias la tapa de atrás del piano, donde guardava el cofre. De pronto, parece despertar de un sueño, deja caer la tapa y se dirige

baja
 LUZ
 PERSIANA

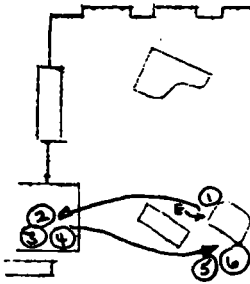
(16) Mira hacia F entre el SV y la B. Se inclina, coge el cubo y lo lleva a ese sitio. Se arrodilla y pasa el estropajo por unos segundos, ligeramente sobre el piso. Se interrumpe; se pone de pie dejando caer el estropajo dentro del cubo. Aburrida mira a todas partes, sacudiéndose las manos.

(7a) Con gesto de su mano **D** en leve protesta.

(9a) Con débil indignación. ||

- (1) E. vuelve a transfigurarse. Eleva sus manos a la cara, luego mira B y las extiende hacia ésta. Da un leve paso para acariciarla.
- (2) Vuelve en sí. Lleva manos a los labios. Ve el cubo; se le caen los hombros; suspira. Contrariada, con gesto añorado de malacrianza, lo coje con mano **D** y **X** **D** SV a **Θ**. Sube plat. y lo deja allí. Se vuelve y mira a todas partes en la sala, aburrida.

- (3) Sus ojos se detienen en la B. Extiende manos hacia ésta.



- (4) Empieza a transfigurarse de nuevo. Con aire digno se alisa el cabello. Se arregla la falda; acariciándose levemente la pierna lisiada, como si quisiera disimular su cojera.

- (5) Toma el abanico imaginario que le cuelga de la mano. Abanicándose, baja de la plat. yendo majestuosamente hacia la B. Cierra el abanico y

- (6) Hace una profunda reverencia extendiendo mano **D** hacia el Caballero Invisible que se supone esté F a la B.

- (7) El C.I. le besa la mano. E. se conmueve llevándola al pecho. Luego señala la B. con mano **X** indicándole que se siente. Ella se sienta a su vez en el SV, arreglándose la falda con elegancia y manteniéndose recta.

- (8) E. se recuesta del espaldar y ríe, meciéndose plácidamente y abanicándose. Brazo **X** descansando sobre brazo SV.

- (9) Se incorpora y mira asustada a **D** **X**. Luego se inclina hacia B, en voz baja.

- (10) Vuelve a tranquilizarse, recostándose del espaldar y meciéndose.

- (11) E. se endereza, cierra el abanico

imaginario; levanta mano **D** agarrando el abanico como si fuera vara de lacayo, anunciando a viva voz.

- (12) Se recuesta y vuelve a mecerse, sonriendo.

- (13) Suspira.

- (14) Se endereza de nuevo, inclinándose hacia B y mirando con temor hacia pas. Habla en voz baja, apoyando ambas manos en el brazo **X** del SV.

- (15) Al ver un gesto del C., se levanta. Hablando va por entre B y SV hacia **D** **E** hasta la pers. Cojea muy levemente y desde luego no se cubre los ojos. Finge cerrar la persiana.

- (16) Regresa en igual forma hasta la **X** del SV. Asume actitud de la madre, imitando su entonación andaluza, mirando de F.

fuera NOCTURNO
sin diluir

LOS SOLES TRUNCOS

411

1	presurosa al fondo. medida que se acerca al cubo, languidece el torero. Se detiene ante él, saca el estropajo y lo pasa ligeramente por el pelo. Se vuelve, deja caer el estropajo en el cubo, lo toma y cruza hacia el primer término izquierda. Deja el cubo sobre el borde de la plataforma semicircular que da al vestibulo. Se desprecia. Mira aburrida al torero. Descansa la cabeza Luis XV. Asume un aire digno. Se alisa el cabello rápidamente, sonríe y avanza tratando de disimular su cojera. Hace una impecable referencia fortisimo ante la palaca y se sienta en el sillón de Viena. Se oye lejano el silb de Chapin.
---	---

entra
NOCTURNO
quedo lo g
haja
LUZ NORMAL
sube
AREA
BARRICA y
SILLON
(ambar)

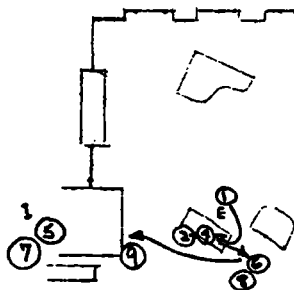
4 5

EMILIA

7

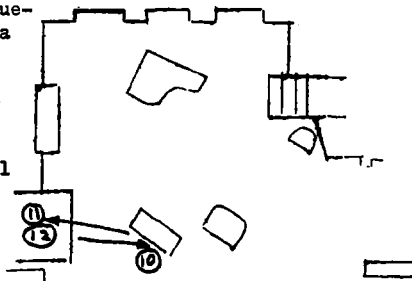
- 6) Perdone que le haya hecho esperar, caballero. Se apresura a quitarse el sombrero y se acerca a besarle la mano. Es el sol, ¿sabe usted? Como nos educamos en el colegio de Estrasburgo. No, no; lo del pie fué en nuestra hacienda de Toa Alta. Era yo muy pequeña. Antes del colegio, claro Hortensia siempre fué la más hermosa. Crisol. Gracias. Es usted demasiado galante. Pero Hortensia en verdad es la más hermosa. Deja de mirarse al espejo. No, por favor, que no le oiga Inés. Inés detesta mis versos. Tiene el mismo cabello oscuro de mamá Eugenia. Oscuro y espeso como el vino de Málaga. Así dice papá Bukhart. Pero inútilmente, porque mamá Eugenia trajo de su Andalucía un tipo de belleza que perteneció a los griegos. Claro que la vió usted en la última recepción del gobernador general! Era ella con su diadema de brillantes y zafiros. En el fondo de un lacayo que anuncia. Doña Eugenia Sandoval de Bukhart. Si, si, una verdadera reina en palacio. Sisbirid y le dice. Qué quiere usted! La habrá vendido Inés. O empeñado, que es igual. Y la ajorca de rubies, y la sortija de brillantes, y la de perlas... Nuestra plata también. Se interrumpe y deja de mirarse. Que no lo sepa Hortensia, por favor. Ella cree que la hacienda de Toa Alta todavía es nuestra. Le molesta el sol, ¿no es cierto? Permitame que suba las persianas. Se levanta y va al fondo sin interrumpir su charla. No, no es molestia. Siempre he dicho que el sol destiñe las alfombras. Finde cerrar la persiana que ya había cerrado. Mamá Eugenia lo repite siempre: «Cerrad las persianas, niñas, que el tapizado de los muebles pierde su color.» Aunque papá
- 7a
- 9a
- 10
- 11
- 12
- 13
- 16

- (1) Asume actitud del padre X los brazos e imitando su voz fuerte, de F .
- (2) Mira al C. I. y baja los brazos sonriendo. Se sienta de nuevo en el SV y vuelve a mecerse, complacida.
- (3) Deja de mecerse y con misterio, señalando los tres soles truncoos al F con la mano $\frac{1}{2}$.

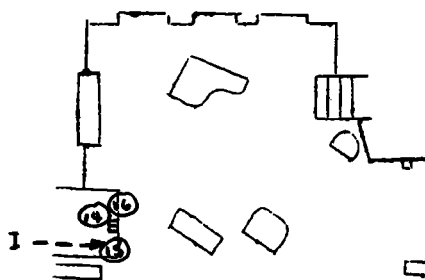


- (4) Gesto negativo con la cabeza
Cierra los ojos y se recuesta de nuevo, meciéndose.
- (5) I. desde TB D , autoritaria.
- (6) E. se sobresalta y deja de mecerse. Mira a BF con temor.
- (7) I. igual.
- (8) E. se levanta, haciendo una leve inclinación hacia el C. I.

- (9). Se vuelve y apresurada X a ext. BF a plat. y habla hacia afuera en voz alta. Titubea.
- (10) Se vuelve a B y ve que el SV ha quedado en movimiento. Rápida, regresa hasta él y lo detiene.



- (11) Vuelve a BF y sube a la plat., rezongando.
- (12) Se arrodilla trabajosamente; saca el estropajo del cubo con la mano D y lo pasa por el borde C de la plat.



- (13) I. aparece sobre plat. Al ver a E. X los brazos y se le acerca a sus espaldas. III La observa unos segundos. Luego le habla con voz dura. Actitud igual.
- (14) E. se sobresalta un poco. Deja de lavar y arrodillada se vuelve a mirarla hacia arriba por encima de hombre B .
- (15) E. señala la sala con mano $\frac{1}{2}$.

- (16) E. se toca la pierna lisiada.

Bukhart se ponga furioso y abra luego los postigos de par en par. ¹ ¡Que entre el sol, niñas, que entre el sol! ² *[Sírvele su sillón y vuelve a sentarse en el sillón.]* Gracias por decirlo. Pero tiene usted razón. Es una familia encantadora. ³ *[Con aire del misterio, dejando de mecerse.]* La verdad es que las tres puertas sólo se cerraron cuando Hortensia dijo «no» a la vida. Aunque de Estrasburgo ya habían llegado los encajes blancos. ⁴ *[Cierta los ojos y le meke.]* No, no me lo pregunte usted. Sólo sé que dijo «no» a la vida... ⁵

Se oye la voz autoritaria de Inés desde la izquierda.

⁵ INÉS
¡Emilia!

fuera NOCTURNO sin diluir cubre LUZ NORMAL bajo GUTACA y SILLÓN

⁶ EMILIA
[Sobresaltada.] ¡Ay, perdone usted! Creo que me llaman.

INÉS ⁷
[Su voz desde la izquierda.] ¡Emilia!

⁸ EMILIA ¹⁰
Perdón. Perdón. *[Levantándose y yendo presurosa hacia la izquierda, en voz muy alta.]* Estoy... estoy trabajando. ⁹ *[Se detiene, vuelve — siempre cojeando — sobre sus pasos e inmobiliza el sillón que había quedado meciéndose solo; regresa hacia la izquierda rezonando.]* Ni conversar se puede en este mundo loco. ¹¹ *[Saca el estropajo del cubo y lo pasa ligeramente por el borde de la platina semicircular.]*

Entra Inés por la izquierda.

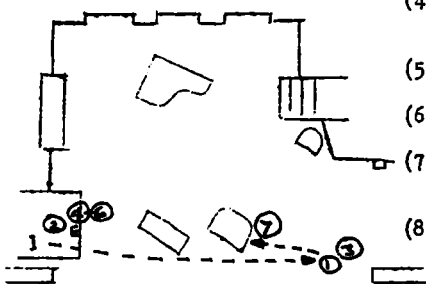
¹³ INÉS
No has hecho nada, como siempre.

¹⁴ EMILIA ¹⁵
¿Nada, Inesita? ¿No ves que estoy terminando? La sala es muy grande. No soy una de esas máquinas que usan ahora. Soy sólo una pobre mujer sin fuerzas. Y mi pie...

¹⁶



- (1) I. baja los brazos bruscoamente y \times Fa E. hacia \neq F sala. Camina durante la siguiente línea de E.
- (2) E. se pone de pie y le habla desde el mismo sitio. Tiene el estropajo en la mano D .
- (3) I. se detiene y se vuelve a mirarla severamente.



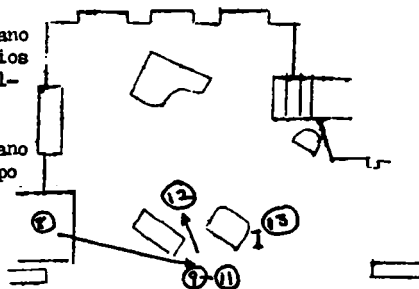
- (4) E. desconcertada no acierta qué decir. Se lleva mano \neq a los labios, nerviosa.
- (5) E. mueve la cabeza y la inclina.
- (6) || E. levanta la cabeza y mira a I.
- (7) I. da unos pasos a $\text{CF} \neq$ B, \times los brazos, más severa aún.
- (8) E. reacciona indignada. Se señala con el estropajo, a sí misma.

(9) E. baja de la plat. indignada, oaminando dentro de su condición y \times a CF SV.

(10) E. señala con mano D a la B. Titubea al verla vacía.

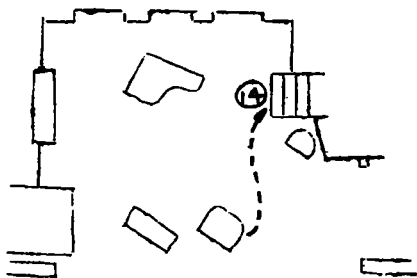
(11) E. deja caer el estropajo de la mano D . Se lleva mano \neq a los labios la vez que se vuelve a \neq de espalda.

(12) Y da pasos a $\text{FC} \neq$ SV, apoyando mano \neq sobre espaldar de éste. Cuerpo encorvado. Su voz, de espalda suena entrecortada.



(13) I. baja los brazos y la contempla.

(14) I. se vuelve bruscoamente a \neq y va a $\text{E} \neq$ hacia la esc.



① INÉS
Está bien. Deja el tema del pie.

② EMILIA
Pero, Inésita, era precisamente sobre el pie que yo le estaba explicando. Y de cómo me caí del caballo en la hacienda de Toa Alta. Era muy niña entonces, como sabes...

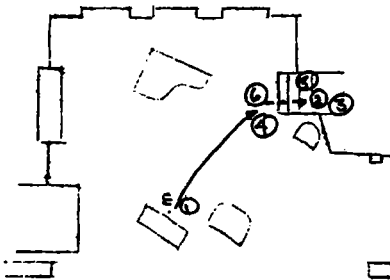
③ INÉS
¿A quién le estabas explicando?

④ EMILIA ⑤ ⑥
[Cae en bñia.] ¿Yo? ¿Explicando? A nadie, claro. || Explicando, ¿dices?

⑦ INÉS
¿Estás hablando sola otra vez?

EMILIA ⑧ ⑨
[(Indignada.)] ¿Hablando sola? ¿Yo, hablando sola? Pues no. No te admito semejante calumnia. No estaba sola. Estaba hablando con... *10* *11* *12* *13*
14 *15* *16* *17* *18* *19* *20* *21* *22* *23* *24* *25* *26* *27* *28* *29* *30* *31* *32* *33* *34* *35* *36* *37* *38* *39* *40* *41* *42* *43* *44* *45* *46* *47* *48* *49* *50* *51* *52* *53* *54* *55* *56* *57* *58* *59* *60* *61* *62* *63* *64* *65* *66* *67* *68* *69* *70* *71* *72* *73* *74* *75* *76* *77* *78* *79* *80* *81* *82* *83* *84* *85* *86* *87* *88* *89* *90* *91* *92* *93* *94* *95* *96* *97* *98* *99* *100*
101 *102* *103* *104* *105* *106* *107* *108* *109* *110* *111* *112* *113* *114* *115* *116* *117* *118* *119* *120* *121* *122* *123* *124* *125* *126* *127* *128* *129* *130* *131* *132* *133* *134* *135* *136* *137* *138* *139* *140* *141* *142* *143* *144* *145* *146* *147* *148* *149* *150* *151* *152* *153* *154* *155* *156* *157* *158* *159* *160* *161* *162* *163* *164* *165* *166* *167* *168* *169* *170* *171* *172* *173* *174* *175* *176* *177* *178* *179* *180* *181* *182* *183* *184* *185* *186* *187* *188* *189* *190* *191* *192* *193* *194* *195* *196* *197* *198* *199* *200*
201 *202* *203* *204* *205* *206* *207* *208* *209* *210* *211* *212* *213* *214* *215* *216* *217* *218* *219* *220* *221* *222* *223* *224* *225* *226* *227* *228* *229* *230* *231* *232* *233* *234* *235* *236* *237* *238* *239* *240* *241* *242* *243* *244* *245* *246* *247* *248* *249* *250* *251* *252* *253* *254* *255* *256* *257* *258* *259* *260* *261* *262* *263* *264* *265* *266* *267* *268* *269* *270* *271* *272* *273* *274* *275* *276* *277* *278* *279* *280* *281* *282* *283* *284* *285* *286* *287* *288* *289* *290* *291* *292* *293* *294* *295* *296* *297* *298* *299* *300*
301 *302* *303* *304* *305* *306* *307* *308* *309* *310* *311* *312* *313* *314* *315* *316* *317* *318* *319* *320* *321* *322* *323* *324* *325* *326* *327* *328* *329* *330* *331* *332* *333* *334* *335* *336* *337* *338* *339* *340* *341* *342* *343* *344* *345* *346* *347* *348* *349* *350* *351* *352* *353* *354* *355* *356* *357* *358* *359* *360* *361* *362* *363* *364* *365* *366* *367* *368* *369* *370* *371* *372* *373* *374* *375* *376* *377* *378* *379* *380* *381* *382* *383* *384* *385* *386* *387* *388* *389* *390* *391* *392* *393* *394* *395* *396* *397* *398* *399* *400*
401 *402* *403* *404* *405* *406* *407* *408* *409* *410* *411* *412* *413* *414* *415* *416* *417* *418* *419* *420* *421* *422* *423* *424* *425* *426* *427* *428* *429* *430* *431* *432* *433* *434* *435* *436* *437* *438* *439* *440* *441* *442* *443* *444* *445* *446* *447* *448* *449* *450* *451* *452* *453* *454* *455* *456* *457* *458* *459* *460* *461* *462* *463* *464* *465* *466* *467* *468* *469* *470* *471* *472* *473* *474* *475* *476* *477* *478* *479* *480* *481* *482* *483* *484* *485* *486* *487* *488* *489* *490* *491* *492* *493* *494* *495* *496* *497* *498* *499* *500*
501 *502* *503* *504* *505* *506* *507* *508* *509* *510* *511* *512* *513* *514* *515* *516* *517* *518* *519* *520* *521* *522* *523* *524* *525* *526* *527* *528* *529* *530* *531* *532* *533* *534* *535* *536* *537* *538* *539* *540* *541* *542* *543* *544* *545* *546* *547* *548* *549* *550* *551* *552* *553* *554* *555* *556* *557* *558* *559* *560* *561* *562* *563* *564* *565* *566* *567* *568* *569* *570* *571* *572* *573* *574* *575* *576* *577* *578* *579* *580* *581* *582* *583* *584* *585* *586* *587* *588* *589* *590* *591* *592* *593* *594* *595* *596* *597* *598* *599* *600*
601 *602* *603* *604* *605* *606* *607* *608* *609* *610* *611* *612* *613* *614* *615* *616* *617* *618* *619* *620* *621* *622* *623* *624* *625* *626* *627* *628* *629* *630* *631* *632* *633* *634* *635* *636* *637* *638* *639* *640* *641* *642* *643* *644* *645* *646* *647* *648* *649* *650* *651* *652* *653* *654* *655* *656* *657* *658* *659* *660* *661* *662* *663* *664* *665* *666* *667* *668* *669* *670* *671* *672* *673* *674* *675* *676* *677* *678* *679* *680* *681* *682* *683* *684* *685* *686* *687* *688* *689* *690* *691* *692* *693* *694* *695* *696* *697* *698* *699* *700*
701 *702* *703* *704* *705* *706* *707* *708* *709* *710* *711* *712* *713* *714* *715* *716* *717* *718* *719* *720* *721* *722* *723* *724* *725* *726* *727* *728* *729* *730* *731* *732* *733* *734* *735* *736* *737* *738* *739* *740* *741* *742* *743* *744* *745* *746* *747* *748* *749* *750* *751* *752* *753* *754* *755* *756* *757* *758* *759* *760* *761* *762* *763* *764* *765* *766* *767* *768* *769* *770* *771* *772* *773* *774* *775* *776* *777* *778* *779* *780* *781* *782* *783* *784* *785* *786* *787* *788* *789* *790* *791* *792* *793* *794* *795* *796* *797* *798* *799* *800*
801 *802* *803* *804* *805* *806* *807* *808* *809* *810* *811* *812* *813* *814* *815* *816* *817* *818* *819* *820* *821* *822* *823* *824* *825* *826* *827* *828* *829* *830* *831* *832* *833* *834* *835* *836* *837* *838* *839* *840* *841* *842* *843* *844* *845* *846* *847* *848* *849* *850* *851* *852* *853* *854* *855* *856* *857* *858* *859* *860* *861* *862* *863* *864* *865* *866* *867* *868* *869* *870* *871* *872* *873* *874* *875* *876* *877* *878* *879* *880* *881* *882* *883* *884* *885* *886* *887* *888* *889* *890* *891* *892* *893* *894* *895* *896* *897* *898* *899* *900*
901 *902* *903* *904* *905* *906* *907* *908* *909* *910* *911* *912* *913* *914* *915* *916* *917* *918* *919* *920* *921* *922* *923* *924* *925* *926* *927* *928* *929* *930* *931* *932* *933* *934* *935* *936* *937* *938* *939* *940* *941* *942* *943* *944* *945* *946* *947* *948* *949* *950* *951* *952* *953* *954* *955* *956* *957* *958* *959* *960* *961* *962* *963* *964* *965* *966* *967* *968* *969* *970* *971* *972* *973* *974* *975* *976* *977* *978* *979* *980* *981* *982* *983* *984* *985* *986* *987* *988* *989* *990* *991* *992* *993* *994* *995* *996* *997* *998* *999* *1000*
1001 *1002* *1003* *1004* *1005* *1006* *1007* *1008* *1009* *1010* *1011* *1012* *1013* *1014* *1015* *1016* *1017* *1018* *1019* *1020* *1021* *1022* *1023* *1024* *1025* *1026* *1027* *1028* *1029* *1030* *1031* *1032* *1033* *1034* *1035* *1036* *1037* *1038* *1039* *1040* *1041* *1042* *1043* *1044* *1045* *1046* *1047* *1048* *1049* *1050* *1051* *1052* *1053* *1054* *1055* *1056* *1057* *1058* *1059* *1060* *1061* *1062* *1063* *1064* *1065* *1066* *1067* *1068* *1069* *1070* *1071* *1072* *1073* *1074* *1075* *1076* *1077* *1078* *1079* *1080* *1081* *1082* *1083* *1084* *1085* *1086* *1087* *1088* *1089* *1090* *1091* *1092* *1093* *1094* *1095* *1096* *1097* *1098* *1099* *1100*
1101 *1102* *1103* *1104* *1105* *1106* *1107* *1108* *1109* *1110* *1111* *1112* *1113* *1114* *1115* *1116* *1117* *1118* *1119* *1120* *1121* *1122* *1123* *1124* *1125* *1126* *1127* *1128* *1129* *1130* *1131* *1132* *1133* *1134* *1135* *1136* *1137* *1138* *1139* *1140* *1141* *1142* *1143* *1144* *1145* *1146* *1147* *1148* *1149* *1150* *1151* *1152* *1153* *1154* *1155* *1156* *1157* *1158* *1159* *1160* *1161* *1162* *1163* *1164* *1165* *1166* *1167* *1168* *1169* *1170* *1171* *1172* *1173* *1174* *1175* *1176* *1177* *1178* *1179* *1180* *1181* *1182* *1183* *1184* *1185* *1186* *1187* *1188* *1189* *1190* *1191* *1192* *1193* *1194* *1195* *1196* *1197* *1198* *1199* *1200*
1201 *1202* *1203* *1204* *1205* *1206* *1207* *1208* *1209* *1210* *1211* *1212* *1213* *1214* *1215* *1216* *1217* *1218* *1219* *1220* *1221* *1222* *1223* *1224* *1225* *1226* *1227* *1228* *1229* *1230* *1231* *1232* *1233* *1234* *1235* *1236* *1237* *1238* *1239* *1240* *1241* *1242* *1243* *1244* *1245* *1246* *1247* *1248* *1249* *1250* *1251* *1252* *1253* *1254* *1255* *1256* *1257* *1258* *1259* *1260* *1261* *1262* *1263* *1264* *1265* *1266* *1267* *1268* *1269* *1270* *1271* *1272* *1273* *1274* *1275* *1276* *1277* *1278* *1279* *1280* *1281* *1282* *1283* *1284* *1285* *1286* *1287* *1288* *1289* *1290* *1291* *1292* *1293* *1294* *1295* *1296* *1297* *1298* *1299* *1300*
1301 *1302*

- (1) F. aun de espalda, pero siguiéndola con la vista.
- (2) I. habla según camina, sin mirar a E. Empieza a subir esc.
- (3) I. se detiene a mitad esc. Apoya mano **D** en pasamanos y se vuelve a medias, hablándole por sobre hombro **D**. Al terminar de hablar va seguir subiendo.



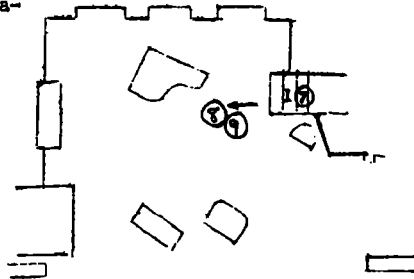
- (4) E. corre hacia pie esc., con terror.
- (5) I. se detiene de perfil a **F**.
- (6) E. baja la cabeza, confusa.

(7) I. se vuelve a **D**, **X** los brazos, irónica.

(8) E. retrocede un paso, desoconcertada.

(9) Manos hacia I.

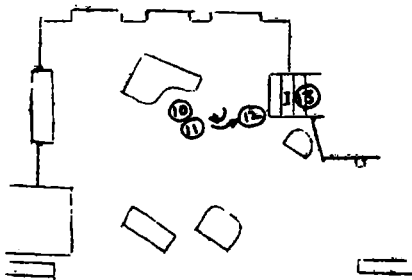
(10) E. se lleva manos a los labios y se vuelve de **F** e I. baja la cabeza, brazos **X**.



(11) E. baja las manos.

(12) E. bruscamente se vuelve a I., extendiendo manos hacia ella. Con rebeldía.

(13) I. vuelve bruscamente cara hacia **F**. Brazos **X** y hombros en tensión.



414

RENE MARQUES

EMILIA

(Voliéndose a medias.) ¹ Me duele que salgas... así.

INÉS

(Levantándose.) ² Eso es cuenta mía.

EMILIA

¹ Quizá si yo...

INÉS

² Lleva el cubo a la cocina. ³ (Se dirige a la escalera, se detiene y se vuelve a medias.) Y, Emilia, que no se apague el cirio en la habitación de Hortensia.

EMILIA

(Yendo angustiada hacia la escalera, con terror casi.) ¹ ¡No, Inesita, eso no! ⁵

(Inés se detiene, se vuelve y mira a Emilia [flemente. Emilia baja la cabeza, confusa.]

EMILIA

⁶ Me da miedo.

INES

⁷ ¿Miedo?

EMILIA

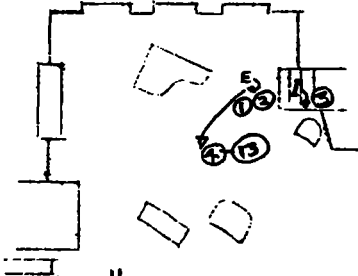
⁸ ¿Dije miedo? No, no entiendes. Dolor. Y un poco de espanto. Pero más dolor. ⁹ Oh, Dios mío, qué horrible es el tiempo!

Tenia el traje de raso azul y acababa de bailar una mazurca con el gobernador general. ¿Recuerdas? ¹² (En grito rebelde.)

¹ ¡Inés, Inesita! ¿Cómo puedes enfrentarte al tiempo y no morir de horror? ¹³ (Se empieza a oír una mazurca. La luz de la sala adquiere un tenue tinte púrpuro. Emilia habla ahora con/na-

¹³ || bajo LUZ NORMAL (OMBROS)
entra LUZ PURPURINA GENERAL
" MUSICA MAZURCA - queda de 5

- (1) || E. empieza a transfigurarse. Se va volviendo de F lentamente, manos a la altura de la cara. Sonríe.
- (2) E. imita la voz y actitud del Alférez. Mano D X por cintura, la $\frac{1}{2}$ colgante. Gesto de seductor.
- (3) I. se vuelve brusco a $\frac{1}{2}$ quedando de perfil a $\frac{1}{2}$. Apoya mano D en pasamanos, cabeza baja. Pie B sobre escalón próximo. Figura doblada.
- (4) E. eufórica se adelanta a C. Baja las manos y queda de F. Debe dar la sensación de que contempla en verdad la recepción.
- (5) E. se agarra dos imaginarias trenzas que le cuelgan por ambos lados del cuello.



- (6) E. imita voz y actitud de la madre, abanicándose imaginariamente y hablándole a alguien a su $\frac{1}{2}$.
- (7) E. caracterizando la madre, cierra el abanico imaginario y señala a B como si I. estuviera allí.
- (8) E. imita al padre, X los brazos y se atuza el bigote imaginario con mano D.
- (9) E. une manos con dulzura.

(10) || E. se exalta aún más. Ertiende manos como abarcando el salón y como si siguiese con la vista a la pareja que baila.

(11) E. lleva manos unidas al pecho.

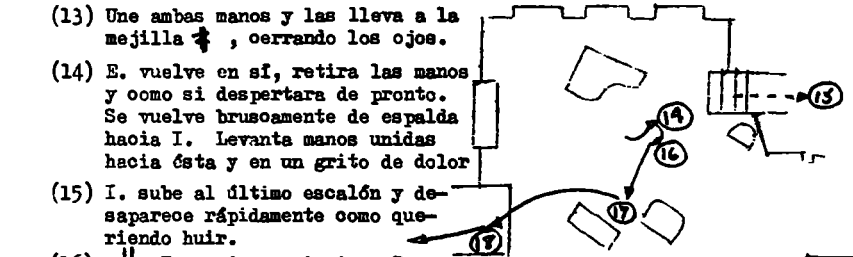
(12) Imita actitud del Alférez como anteriormente.

(13) Une ambas manos y las lleva a la mejilla $\frac{1}{2}$, cerrando los ojos.

(14) E. vuelve en sí, retira las manos y como si despertara de pronto. Se vuelve brusco de espalda hacia I. Levanta manos unidas hacia ésta y en un grito de dolor

(15) I. sube al último escalón y desaparece rápidamente como queriendo huir.

(16) || E. se desorienta. Se va volviendo lentamente, mientras baja los brazos y mira a todas partes. Ve el oubu inicia X por el C hacia B.

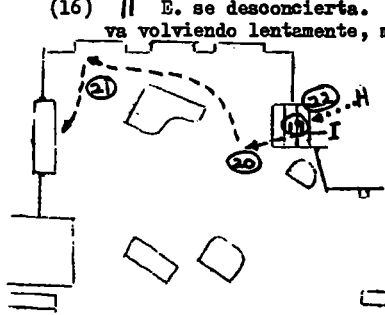


(17) Ve el estropajo entre SV y B. Se detiene y lo recoge con mano D.

(18) Sigue hasta plat. coge el oubu con mano $\frac{1}{2}$ y subiendo a ésta, desaparece por el vest., completamente agobiada.

(19) I. aparece en la escalera, poniéndose los guantes. Trae sombrero puesto y un bolso colgado de muñeca B.

(20) Cuando ya va a terminar de bajar e inicia X a DF, ve la bujía encendida y la pers.



cerrada. Se detiene.

(21) I. X DE D P. y abre la pers. Se vuelve de F y da paso a la consola, apagando la bujía, soplándola.

(22) H. aparece en lo alto de la escalera, cepillándose el cabello suelto, con mano D. No mira a Inés.

fuera LUZ PURPURINA
" MAZURCA sin diluir
entra LUZ NORMAL

LOS SOLES TRUNCOS

415

1) luego el alférez murmurando junto a mi:
"¡Cita. Bailinas uff! ¡Me he vuelto que me he
hermana Hortensia!"

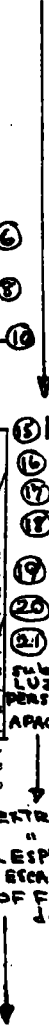
1) Verdad.) Fue entonces que se le acercó el alférez español y le dijo sonriendo. 2) Es usted la más deslumbrante belleza de esta recepción, señorita Hortensia. 3) Inés se vuelve con brusquedad y empieza a subir lentamente por la escalera de la derecha. 4) Y bailaron. Una mazurca también. El tiempo no era horrible entonces. El tiempo apenas si transcurría. 5) Se intensifica la luz purpurina y sube de volumen la música. Era el palacio del gobernador general. Y Emilia con sus trenzas apretadas -- odiosas trenzas -- junto a mamá Eugenia. Gracias, caballero; Emilia aún es muy niña. No puede bailar. En cambio, mi hija Inés... Y papá Bukhart, con su sonrisa helada: "¡Estrasburgo jamás será de Francia, Excelencia! Porque el tiempo no hacía daño ni Estrasburgo era de Francia." Y el salón era un ascua de luz y Hortensia reía en sus brazos, y giraban juntos, el alférez en uniforme y Hortensia en su traje de raso azul. 6) Brusquement, en nuevo grito agudo, rebelde, destituido el recuerdo momentáneamente. 7) Como puedes, Inés, enfrentarte a la cara horrible del tiempo? 8) Cesa de golpe la música y la iluminación vuelve a hacerse normal. Inés ha desaparecido en lo alto de la escalera. Emilia, desconcertada, mira en torno suyo. Luego cruza hacia la izquierda, toma el cubo y sale por el vestíbulo.)

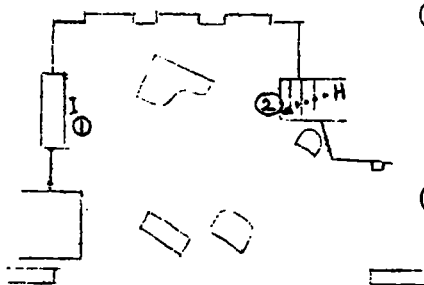
Breve intervalo. En lo alto de la escalera aparece Inés. Se ha puesto un sombrero antiguo y lleva al brazo un bolso de pasamanería negra, terminado en bofia. Baja calzándose los guantes. Al llegar a la sala se da cuenta de la persiana cerrada y la bujía encendida. Va al fondo, abre la persiana. Luego va a la consola y apaga la bujía. Al hacerlo se oye un sonido musical extraño, como la cuerda de un instrumento que se rompe. Simultáneamente languidece la luz; manera del exterior que se quita por los soles truncos y la persiana. Hay un breve instante de penumbra intensa y luego empieza a iluminarse la parte de arriba de la sala con una luz azul de sueño.

Hortensia aparece en lo alto de la escalera. Tiene diecinueve años, espléndido tipo de belleza nórdica, con porte altivo de reina. Viste elaborada bata de casa color de rosa, de las postrimerias del siglo pasado. Está cepillándose su larga cabellera rubia.

22) HORTENSIA
¿Llamabas, Inés?

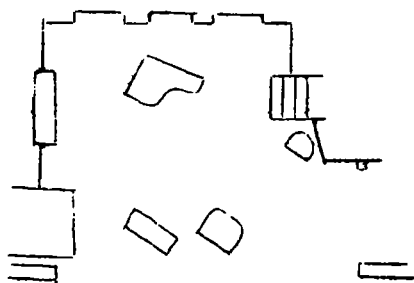
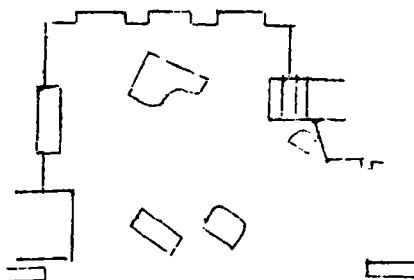
entra SONIDO EXTRAÑO
fuera " ESPECIALESPRIO
entra " ESCALERA
" POEM OF FIRE
de E





(1) I. F al espejo de la cons., permanecerá en toda la escena de espaldas a H. Sólo se verán sus reacciones faciales y actitud de su torso, reflejados en el espejo.

(2) H. empieza a bajar lentamente la esc., siempre cepillándose el cabello y sin mirar a I. Conversa trivialmente.



416

RENE MARQUES

INÉS

①

(En las sombras de la izquierda, frente al espejo de la consola, sin bolverle, de espaldas a Hortensia.) ¡Sí, Hortensia.

HORTENSIA

¿Y bien?

INÉS

Llegaron los encajes de Estrasburgo.

HORTENSIA

Los he visto. Mamá Eugenia y yo abrimos la caja.

INÉS

¿Te gustan?

HORTENSIA

No están mal.

INÉS

Tú mereces lo mejor.

HORTENSIA

② *(Empieza a bajar lentamente, hembra beinándose.)* Gracias, Inés. Supongo que fué lo mejor que pudieron conseguir los parientes de papá Bukhart.

INÉS

Mereces también el mejor marido.

→ vale

HORTENSIA

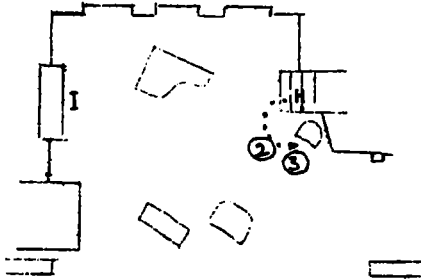
(Riendo.) Tengo el novio mejor.

(1) H. ha llegado al último escalón abajo. Deja de cepillarse y apoya mano $\frac{1}{2}$ en borde pasamanos, mirando a I.

(2) H. en el mismo impulso, se inclina recogiendo la cola de la bata con mano $\frac{1}{2}$ y como si diera un paso de baile gira hacia $\frac{1}{2}$ F hasta S.

(3) H. se detiene al interrumpirla I.

(4) H. se vuelve a $\frac{1}{2}$ y se sienta en la S. de F.

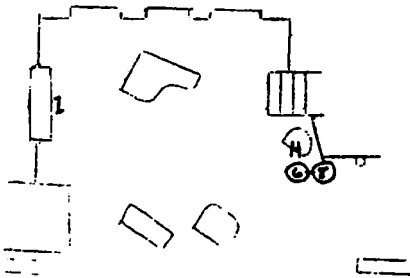
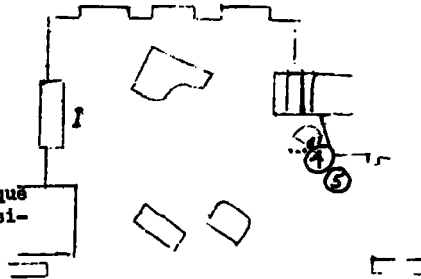


(5) Deja de cepillarse y mira a $\frac{1}{2}$ hacia arriba como si I. se le hubiera acercado a su $\frac{1}{2}$.

(6) La sigue con la mirada a $\frac{1}{2}$.

(7) Vuelve a cepillarse.

(8) H. rfe. Deja de cepillarse y levanta mano $\frac{1}{2}$ en alto (en la que tiene el cepillo) con majestuosidad.



Nota: Aunque I. permanecerá todo el tiempo frente al espejo, H. mirará de izquierda a derecha, como se indique. Debe dar la impresión de que I. se la ha acercado y en cierto momento cruza frente a ella de un lado a otro y por último haya vuelto a la consola.



No. INÉS

HORTENSIA ①

(Se sienta en la silla estilo Imperio y empieza a atarse una cinta a la cabeza. Habla con humor.) Vamos, Inesita, nada te parece suficientemente bueno para mí? ^② Pero San Juan no es París, ni Berlín, ni Madrid... Mamá Eugenia está contenta. Y hasta el pobre papá Bukhart...

fuera-
ESCALERA
entra
SILLA
IMPERIO

INÉS

¿Por qué dices «el pobre»?

HORTENSIA

③ Es un decir. Pero, ya sabes, un naturalista alemán metido a hacendado del trópico...

INÉS

Con éxito.

HORTENSIA

⑤ ¡Si no digo lo contrario!

INÉS

Y te adora. Más que a nadie.

HORTENSIA

⑥ Porque me parezco a él. Vanidad masculina, niña. ⑦

INÉS

Es hermoso como un dios nórdico.

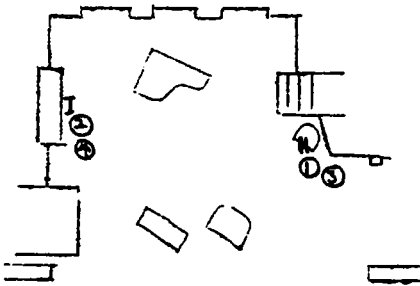
HORTENSIA

(Riendo.) ⑧ Lo cual me convierte a mí en una Walkiria. Por lo menos.

"



- (1) H. la sigue con la mirada hacia DC, mientras se cepilla de nuevo. Al terminar de hablar se echa el trozo cepillado hacia atrás.

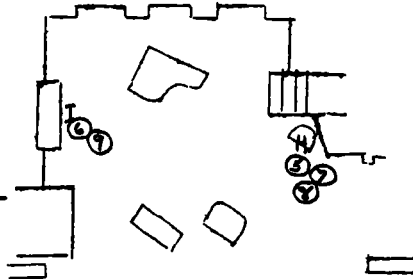


- (2) Voz de I. un poco vedada.
- (3) H. la sigue con la mirada, como si I. se dirigiera a la cons.
- (4) I. con amargura.

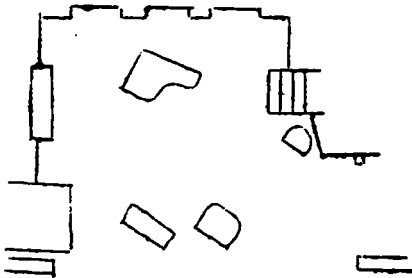
- (5) H. se cepilla otro trozo de pelo.

- (6) I. con orgullo, levantando la cabeza.

- (7) H. termina de cepillarse el trozo de pelo y se lo echa hacia atrás.



- (8) H. empieza a sacar el pelo que ha quedado enredado en el cepillo.



- (9) I. golpea bruscamente el mármol de la cons. con ambos puños cerrados, interrumpiéndola.

INÉS

Nadie puede negar que eres hermosa.

①

HORTENSIA

Tú tienes un bonito pelo, Inés. Siempre me ha gustado.

②

INÉS

Yo soy la vergüenza de una familia donde reina la hermosura.

HORTENSIA

(Como si no la hubiese oído.) Tienes el mismo pelo de mamá Eugenia.

④

INÉS

Pero no su cara.

③

HORTENSIA

Y el mismo porte de reina mora.

⑥

INÉS

No hay sangre mora en nuestras venas.

⑦

HORTENSIA

Es otro decir, criatura. Ya sé que somos celtiberos por la rama de Málaga. Más aún: ahora, al yo casarme, tendremos entre nosotros...

INÉS

(Bruscamente, golpeando el mármol de la consola.) ¡No es digno de ti, Hortensia!

(1) H. se sobresalta un poco y la mira.

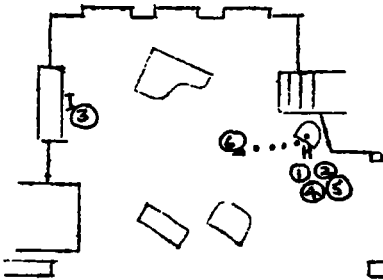
(2) H. hace un ovillo con el pelo y se lo guarda en el bolsillo de la bata, mientras habla.

(3) I. igual

(4) || H. la mira, pesando lo que acaba de escuchar.

(5) H. sonría, se levanta, mirando a I. fijamente.

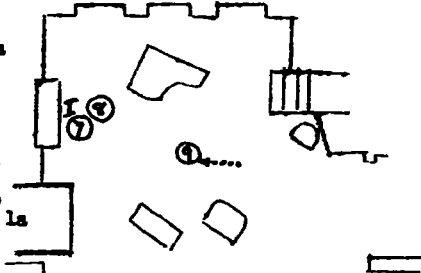
(6) H. da un paso hacia I.



(7) I. igual, pero visiblemente turbada.

(8) I. ahogando un grito se cubre la boca con ambas manos.

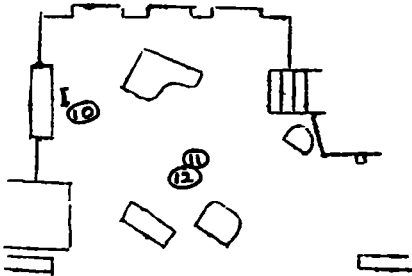
(9) || H. da otro paso hacia C F Pesando sus palabras, las apoya, golpeando levemente la palma de la mano con el dorso del cepillo. Ha quedado D B.



(10) I. igual, bajando las manos e irguiéndose turbada.

(11) H. igual.

(12) H. oprime el cepillo con mano D bajándola.



HORTENSIA
 ① ¡Qué tonterías dices! ② Papá Bukhart ha estudiado su origen, toda su familia... Su sangre es...

INÉS
 ③ ¡No es la sangre del alférez lo que ahora me importa! // ④

HORTENSIA
 ⑤ *[Súbitamente sombría.]* ¿Por qué siempre le llamas «el alférez»? *[Levantándose.]* ⑥ ¿Por qué no le mencionas por su nombre?

INÉS
 ⑦ *[Turbada.]* No creo que sea necesario.

HORTENSIA
 Necesario quizás no. Pero ¿no te parece extraño? Después de todo, pronto será mi esposo.

INÉS
 ⑧ *[Ahorcando un grito.]* ¡No! *[Plus.]* //

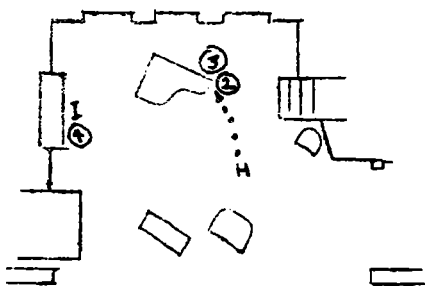
HORTENSIA
 ⑨ *[Acercándose al banco, habla despacio, deliberadamente, con la mirada fija en la huca de Inés.]* ¿O es que te gustaría que no lo fuese?

INÉS ⑩
 ⑪ *[Irguiéndose frente al espejo.]* ¿Qué quieres decir?

HORTENSIA ⑫
 ⑬ No lo sé exactamente. ⑭ ¿Qué quieres decir tú, Inés?

fuera
 SILLA
 IMPERIO
 entre
 AZUL
 BUTACA

- (1) Ambas en sus respectivas actitudes con palabras cargadas de presagio y temor.

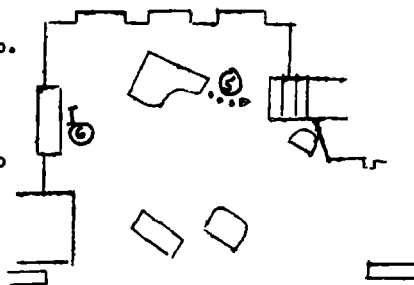


- (2) || H. se acerca al P y apoya mano D sobre lado \neq de éste, mirándola siempre fijamente.

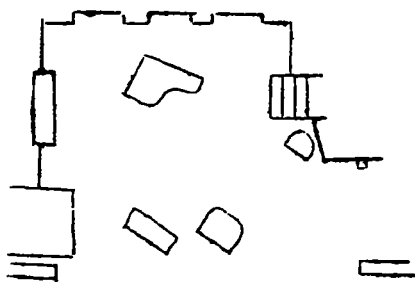
- (3) || H. retira mano D y la lleva crispada sobre el cepillo, a su pecho. Pone en sus palabras un matiz de temor y a la vez de esperanza.

- (4) I. igual y terca en su propósito.

- (5) H. se vuelve bruscamente a \neq dándole la espalda a I, quedando de perfil a \neq casi F a eso. como si fuera a subir por ésta.



- (6) I. la interrumpe, siempre en igual posición.



INÉS

¿Yo?... Nada... Sólo quería... prevenirte.

HORTENSIA

¿En su contra?

INÉS

No deseo hablar, Hortensia.

HORTENSIA

Pero has hablado. Para no desearlo, has hablado ya demasiado. ¿Por qué me llamaste? ¿Qué es lo que desde el principio intentas decirme?

INÉS

¡No quiero, Hortensia! No quiero destruir tu felicidad. ||
[Pausa.]

HORTENSIA

[Apoyándose en el piano.] Entonces es de mi felicidad de lo que se trata. Nada menos que de mi felicidad. ¡Y parece que tienes el poder de destruirla! *[Pausa breve.]* ¿Vas a usar de ese poder, Inés?

INÉS

[Siempre de espaldas a Hortensia.] No... No comprendes. Sólo quería decirte...

HORTENSIA

¡No lo digas! *[Se vuelve y se dirige presurosa a la esc-*
trada.]

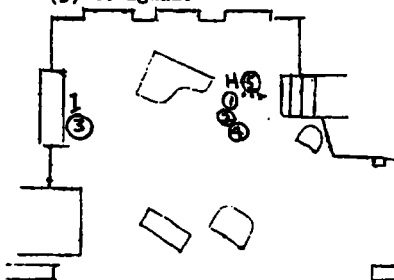
INÉS

Pero acabas de pedirme...

(1) H. se detiene y sin volverse le habla por encima de hombro \ominus .

(2) H. casi en súplica.

(3) I. igual.



(4) H. igual.

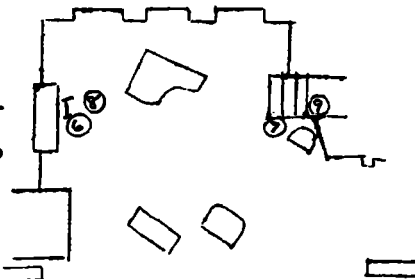
(5) H. mira a \neq y da un paso hacia eso.

(6) I. igual, insistente.

(7) H. llena de temor empieza a subir la eso., rápidamente.

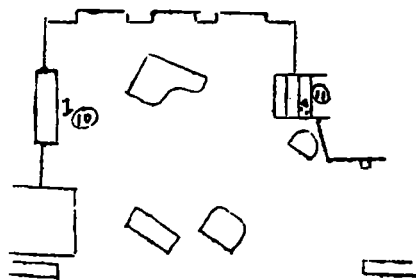
(8) I. en un grito de renor y triunfo.

(9) H. se detiene en seco, como fulminada por un rayo. Deja caer el cepillo, al apoyar cuerpo sobre pasamanos. Habla sin volverse. Está casi recostada, mano \neq un poco arriba del pasamanos, cabeza inclinada hacia ésta. La mano \ominus en ángulo, tam-



bién sobre el pasamanos.

(10) I. igual, pero triunfante con brazos \times .



(11) H. se vuelve a \ominus bruscamente e irguiéndose la mira. Voz temible.

LOS SOLES TRUNCOS

421

HORTENSIA

(Se detiene, sin volverse, con voz brusca.) ¡No es cierto! No te he pedido que destruyas un sueño. Todo lo contrario, Inés. Te pido que no lo hagas.

INÉS

③ Pero no serás feliz ignorándolo.

HORTENSIA

(Huyendo hacia la escalera.) Prefiero ese riesgo al otro. ¡No quiero saber nada!

INÉS

(Acuciente, sin volverse.) Es mi deber decírtelo.

HORTENSIA

(Empezando a subir.) No quiero saber... No quiero saber...

INÉS

(En grito en que se mezcla el rencor y el triunfo.) ¡Tiene una amante, Hortensia! Y un hijo con esa mujer. *(El grito da vaziza a Hortensia en la escalera. Pausa larga.)*

HORTENSIA

(Sin volverse.) ¿Qué mujer?

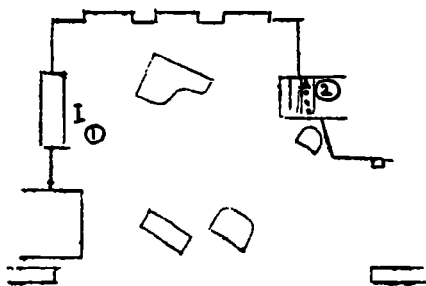
INÉS

⑩ La yerbatera de la calle Imperial.

HORTENSIA

(Volviéndose, con voz terrible.) ¡Mientes!

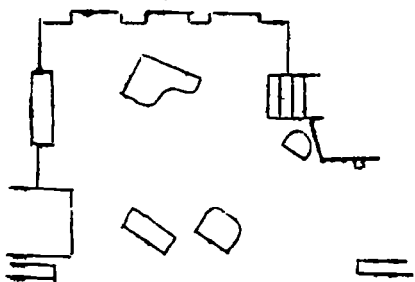
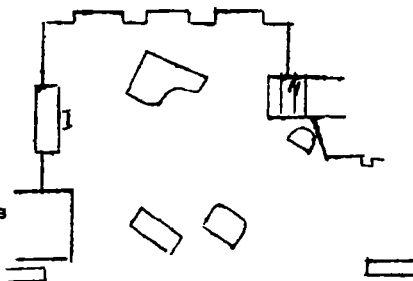
fuera
BOTACA
entra
ESCALERA



(1) I. igual.

(2) || H. retrocede hasta chocar con la pared de la esc. Ojos cerrados, cabeza vuelta hacia ~~la~~ pegada a la pared, como si quisiera no oír las palabras de I.

(3) Ambas mantienen sus respectivas posiciones. H. con voz dolorosa.



①

INÉS

¡Jamás he mentido! ¡No miento ahora! *[Pausa leve.]*
El alférez español podrá jurar que te ama. Pero ello no impide
que le haya dado el azul de sus ojos al rapacillo de una yer-
batera. *||* ②

*Hortensia, atónada, baja y va a dejarse caer en la silla estío
Imperio. Solloza.*

HORTENSIA

[En voz baja.] ¿Es cierto, Inés? *[Pausa.]* ¿Cómo lo su-
piste?

INÉS

Me lo dijo nuestra nana. Ni siquiera a mamá Eugenia se
atrevió a decírselo. Pero no crearás que iba a depender de la
palabra de la nana. Yo misma lo verifiqué luego. Fui a la calle
Imperial...

③

HORTENSIA

[Irguiendo lentamente la cabeza, sin volverse a Inés.] ¿Tu-
viste el valor?

INÉS

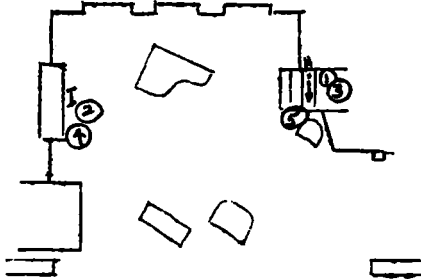
[Siempre inmóvil ante el espejo de la consola.] Sabes que
no hay nada que yo no haga por ti.

HORTENSIA

(Después de una breve pausa, amarga.) Lo sé. *[Se levanta
y va hacia la escalera. Sube el primer escalón y se detiene, su
voz trémula de dolor.]* Ya cumpliste con tu «deber». Inés: ase-
sinaste una ilusión. No sé cuál será tu castigo. Pero estoy se-
gura de que ha de ser terrible. *[Lucha por dominar su emo-
ción.]* No me casaré, desde luego. *[Sube dos escalones más y
se detiene.]* Y es mejor así. Porque jamás compartiría yo el

(1) H. abre los ojos y vuelve cabeza a D mirando a I. Doble intención en sus palabras. Cuerpo de F .

(2) I. igual, voz temblorosa.



(3) H. igual, pero friamente.

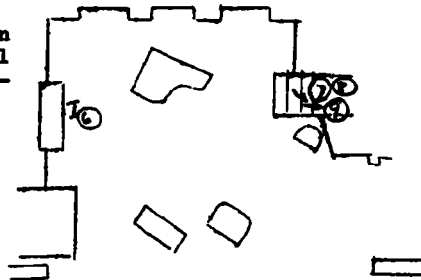
(4) I. completamente turbada, pero en la misma posición.

(5) H. da un paso adelante, siempre de F . Extiende mano D y señala hacia el espejo.

(6) I. reacciona violentamente al verse en el espejo. Voltea la cara hacia hombro DF . Queda así hasta el final de la escena.

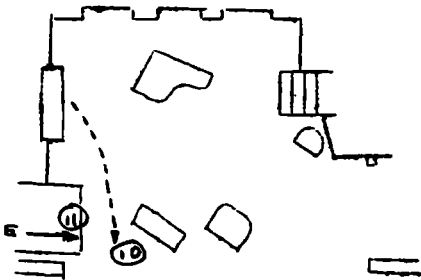
(7) || H. se vuelve a D y sube un escalón. Se detiene y de perfil a Z habla en otro tono: temerosa y preocupada. I. no contesta.

(8). || H. rotunda.



(9) H. sube hasta descanso de la esc. Habla erguida y digna. Sin embargo, la voz preñada de dolor.

(10) I. como que ha querido huir de la escena y cae al suelo, en la oscuridad, entre plat. y SV, desmayada. Cabeza hacia ZF y los pies hacia DF. H. desaparece en el apagón.



(11) E. aparece sobre plat., comiéndose un guineo (plátano). Al ver a I. en el suelo, casi esconde, infantilmente la fruta a sus espaldas. Pero al darse cuenta de que I. está inconsciente, lo mete en su bolsillo.

amor de un hombre. Jamás. *[Sube otro escalón y se detiene. Apoyándose en el pasamanos e inclinandose hacia la sala, con énfasis, en voz baja.]* Con nadie.

[Su voz límbda.] Entonces, ¿sabes que Emilia le ama? ¿Has leído los versos de Emilia?

HORTENSIA *[Fíjandole.]* No me refiero a Emilia. Nuestra hermana será capaz de amar y de escribir versos. ¡Pero capaz de destruir, no!

[Turbada.] No... no te entiendo, Hortensia.

HORTENSIA *[3] Mira bien, Inés, la imagen fea que refleja ese espejo. [Sigue sabiendo. Al llegar a lo alto se detiene una vez más y se vuelve.]* Inés, ¿lo sabe la gente? Quiero decir ¿lo de esa... mujer? *[Inés no contesta.]* Está bien. Antes no importaba. Pero ahora, sabiéndolo, no podré tolerar lo que los demás piensen y digan. *[Pausa.]* No saldré jamás! *[Le piza a largo de decir la luz azul. Hortensia va a marcharse, pero se vuelve la medias con diáxura.]* Inés, te pido que no vuelvas a abrir nunca las puertas del balcón. *[La luz azul se ha extinguido. Sigue oyéndolos en la oscuridad la voz de Hortensia que se aleja.]* No debe llegar ya a nosotras el sol puro de la calle Cristo.

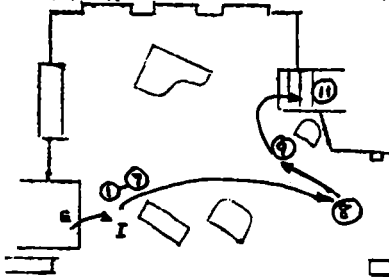
[10] En la sala a oscuras se oye la nota musical extraña y un cuerpo que cae. Surgen de súbito las lucas mañaneras de la calle que se cuecen por los bolas trucas y la persona abierta. Hortensia ha desaparecido. El cuerpo de Inés yace en el suelo, frente a la consola. Entra Emilia por la izquierda. Viene comiéndose un guineo a medio mondar. Al bajar de la tarima del vestíbulo a la sala descubre a Inés. Su primer impulso infantil es esconder el guineo a sus espaldas. Luego, dándose cuenta de que Inés no está en condiciones de reprocharle, mete el guineo en el bolsillo de la bata y se acerca indecisa al cuerpo de su hermana.

APAGON
FUERO
MUSICA
ENTRA
SONIDO
EXTRAÑO
ENTRA
LUZ
NORMAL

(esperar que Inés caiga al suelo)

- (1) E. baja de la plat. y se acerca a I. lo más rápido que puede, quedando por D del cuerpo en el suelo.
- (2) E. se arrodilla trabajosamente. Le toma las manos a I. y se las frota, dándole palmaditas.
- (3) E. se interrumpe y la amonesta con índice D .

(4) || E. se lleva la mano ≠ a la boca.



(5) Saca el guineo del bolsillo; con la mano ≠ le levanta la cabeza a I. y trata de hacerla comer.

(6) || Al ver que I. no reacciona, E. le baja la cabeza.

(7) Se pone de pie, indecisa.

(8) X X D SV y B hacia ext. ≠ hasta el pas.

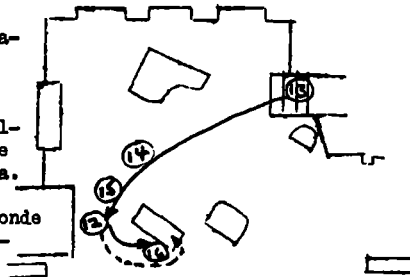
(9) Ya va a desaparecer por él, pero siente temor. Se lleva mano ≠ a la boca y da un paso atrás.

(10) Se vuelve a D y va a EF hasta la esc.

(11) Empieza a subir esc. mientras habla. Lleva aún el guineo en la mano D .

(12) I. vuelve en sí y la llama débilmente; con una mano en la frente aún aturrida. Medio incorporada.

(13) E. se detiene en el escalón X donde vaya. Se vuelve y baja rápidamente.



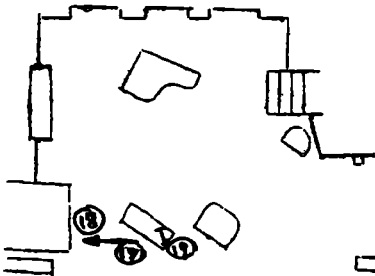
(14) Vuelve sobre sus pasos hasta I. Habla según camina.

(15) Ayuda a I. a levantarse del suelo.

(16) Conduce a I. hasta el SV y le ayuda a sentarse. Queda a la D del SV. I. se recuesta del espaldar; ojos cerrados.

(17) E. se vuelve a D e inicia pasos a DF .

(18) Se detiene y queda de F , bajando los hombros.



(19) I. abre los ojos y se incorpora, sacudiéndose las mangas y la falda.

EMILIA

① Inés... Inesita... ¡Inés! *(Se inclina hacia ella, le quita el sombrero y le da palmaditas en las sienes y las manos.)* Dios mío, se ha desmayado otra vez. No habrá comido nada, como de costumbre. *(C)* Te vas a morir de hambre, Inesita. *(D)* Yo, comiéndome la única fruta... *(Saca el guineo del bolsillo.)* *(E)* Toma, Inesita, toma. No, no, las sales. ¡Ay, Virgen, las sales inglesas! *(C)* ¿Dónde están las sales? *(Se levanta con el guineo en una mano, herida, indefensa.)* Las sales. *(E)* *(Se dirige a la puerta del primer término derecha.)* Las sales inglesas. *(En el momento de poner la mano en el picaporte se detiene, mira con expresión a la puerta y gira sobre sí.)* *(D)* No, sólo las sales, las sales. *(Se dirige a la escalera y sube.)* *(E)* Inés empieza a incorporarse. Siempre se desmaya. Te vas a morir de hambre, Inesita. ¡Ay, se lo digo tanto!... Un buen caldo de gallina. Un consomé sustancioso. Un pollito frito... ¡Cómo se pierden las aves en la hacienda de Toa Alta!...

INÉS

(D) *(Débilmente.)* Emilia...

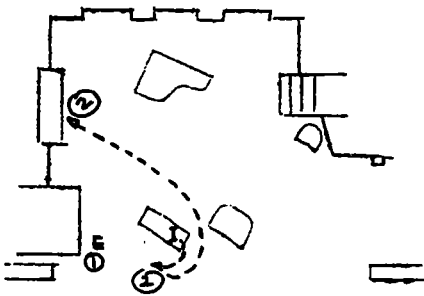
(Emilia se desvanece, gira sobre sí y empieza a bajar.)

EMILIA

(E) *(Bajando.)* Aquí, aquí estoy. Buscando las sales. Siempre ayudan. Aunque insisto en que es hambre, Inés. *(Ve al guineo que tiene en la mano y lo saca apresuradamente en el bolsillo de la bata.)* *(E)* Gracias a Dios que ya estás bien! ¡Las cosas que hace el tiempo! *(E)* Es horrible el tiempo, horrible. *(Ayuda a Inés a ponerse de pie.)* Ven, *(E)* sientate. *(Condúcele a Inés al sillón de Viena.)* *(E)* Inés se sienta. Iré a hacerte un guarapito de naranjo. *(Se dirige a la izquierda, se detiene.)* Pero ¿hay azúcar? *(E)*

INÉS

(E) Deja. Estoy bien.



(1) E. levanta manos casi unidas y las separa hacia los lados, con gesto de 'no' con la cabeza.

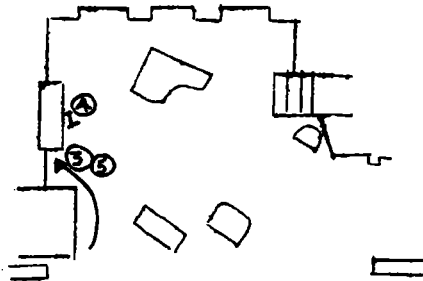
(2) I. se levanta y recoge el sombrero si se le ha caído en el desmayo. $\times \times \ominus$ SV hasta $\ominus F$ ante la cons. Mira el espejo \times unos instantes, para arreglarse, pero rehuye la imagen y se pone el sombrero sin mirarse.

(3) || E. la sigue con la mirada. Luego se le acerca, yendo a \ominus cons.

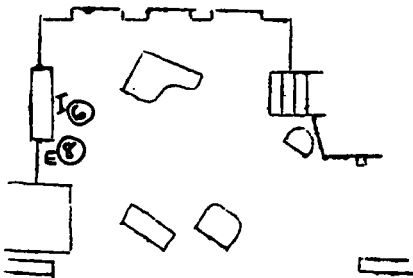
(4) I. sigue arreglándose F a cons. sin mirarse en el espejo.

(5) E. en el mismo sitio.

(6) I. se interrumpe y mira a E., irritada.



(7) Ambas en sus respectivas posiciones.



(8) E. con énfasis, da con los nudillos sobre cons. Está casi de espaldas al público.

EMILIA

No creo que haya azúcar. Nunca hay azúcar.

INÉS

(Levantándose.) Debo irme ya. *(Se dirige al espejo y se pone el sombrero.)*

EMILIA

(En voz baja, después de una breve pausa.) ¿Tiene que ser hoy, Inés?

INÉS

4
Sí.

EMILIA

5
¿No podríamos...? ¿No podríamos buscarle sitio aquí, en nuestro patio?

INÉS

6
(Irónica.) Allá afuera, en el mundo, hay hombres estúpidos que hacen reglamentos y leyes, Emilia.

EMILIA

7 { Pero nosotros no vivimos en el mundo de afuera.

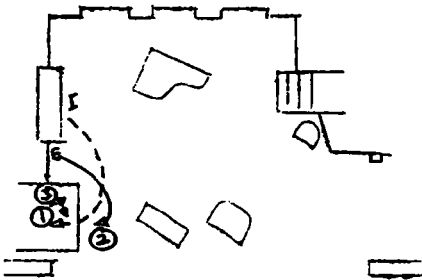
INÉS

{ Es igual.

EMILIA

No, no es igual. Está bien que nos cercaran de hambre. Y de tiempo. Pero aquí, adentro, nada pueden. Nadie manda sobre nosotras.

(1) I. al terminar de arreglarse \times F a E. a DF y sube a plat. como para salir.



(2) E. la sigue, quedando abajo F a plat. I. se detiene y la esoucha de espaldas, de perfil a D .

(3) I. se va volviendo a ∇ de espaldas al público, en la plat.

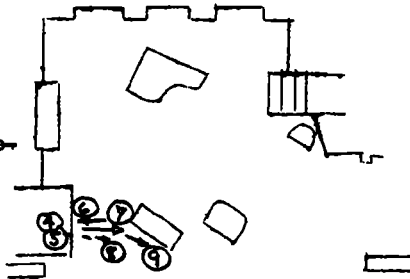
(4) Abarca la sala con la mirada, desde el techo hasta abajo en movimiento circular.

(5) Se vuelve de perfil a ∇ y mira fijamente a E. \times los brazos.

(6) E. se le acerca.

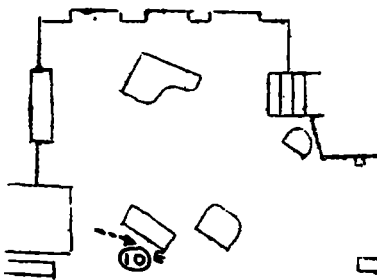
(7) I. en igual posición. E. retrocede un paso, aterrada.

(8) I. baja los brazos y bajando de



la plat. se acerca a E.

(9) E. se vuelve a ∇ retrocediendo varios pasos. Se lleva manos a los oídos para no oír.



(10) I. acercándose aún más, con suave ironía y tomándole las manos, se las hace retirar de los oídos, para que la oiga. Se inclina y le habla pegada al oído, lo más que pueda. Está a la D de E. de perfil a ∇ .

① **INÉS**
No estás tan segura.

② **EMILIA**
Tú lo impedirías. Como siempre. Te fingirías loca, como otras veces. Para echarlos. A los acreedores. Y a los que quieren comprar nuestras ruinas. Y a los turistas. Impidiendo que violen el recinto en su búsqueda bárbara de miseria. Alejando los husmeantes hocicos ajenos de la ruina nuestra, y el dolor.

③ **INÉS**
¿Y por cuánto tiempo crees que podremos llamar nuestras ruinas? Seguirán el camino de la hacienda. Habrá una subasta... Si no es que la ha habido ya. *[Irónica.]* ¿Piensas que puedo estar al tanto de todo? Y entonces... ④

⑤ **EMILIA**
¿Y entonces...?

INÉS
Nos echarán, claro.

⑥ **EMILIA**
[Atefrad.] ¡No, Inés!

⑦ **INÉS**
¡Qué importa que lo hagan! Ya Hortensia no estará con nosotros. Nos llevarán al asilo...

⑧ **EMILIA**
[A gritos.] ¡Cállate! ¡Cállate!

⑨ **INÉS**
[Subyacente/irónica.] Nos cuidarán, Emilia.

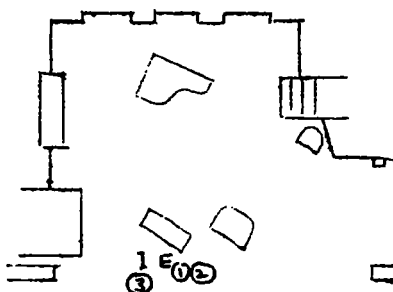
(1) E. se yergue, soltándose de I. Se vuelve y la mira.

(2) E. vuelve el rostro a \neq

(3) || I. la observa con gran curiosidad. Con la mano \neq le toca la barbilla a E. y hace que voltee la cara hacia ella.

(4) E. afirma enfática. Al terminar la línea se abraza a I., recostando su cabeza sobre hombro \neq de ésta, cara hacia el F.

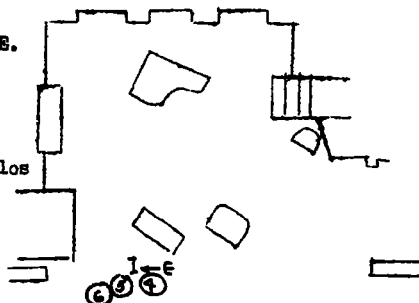
(5) I. enigmática, le acaricia hombro \neq con su mano \ominus .



(6) | I. baja el brazo \ominus y mira a \neq , en voz baja.

(7) || I. reacciona y desprende a E. de sus brazos, tomándola por los hombros.

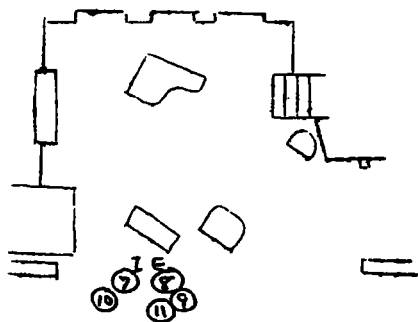
(8) E. impulsiva, pone sus manos en los hombros de I.



(9) E. en voz baja; I. rehuye su mirada, volteando su cabeza al F con dolor.

(10) I. igual.

(11) E. infantilmente, se abraza de nuevo a I. Esta vez recuesta la cabeza del hombro \ominus de I, mirando hacia el F.



EMILIA ①
 ¡No quiero que nadie me cuide! ¡Lo que quiero es morir-
 si esta casa deja de ser nuestra! ②

*[Pausa. Inés mira a Emilia con curiosidad. Se acerca a ella y pa-
 tándole una mano por la mejilla, pregunta suavemente.]*

INÉS ③
 ¿Lo dices en serio?

EMILIA ④
[Abrazándose a ella.] Te juro que sí.

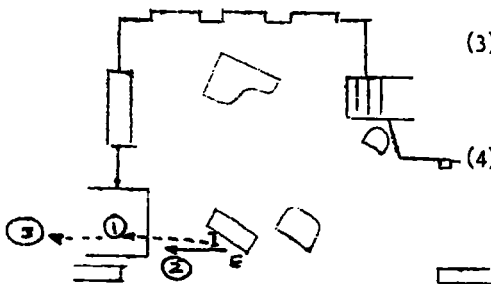
INÉS ⑤
*[Abrazada la Emilia, acariciándola (mientras sonríe.)] No es
 fácil morir cuando se quiere. [Pausa breve. En voz baja.]
 Aunque quizá sí lo sea. [Reacciona, despreciando a Emilia de
 sus brazos.] Bien. Olvidate de la casa ahora. Todavía es nues-
 tra. ⑦*

EMILIA ⑧
 Tiene que serlo, siempre. Es la casa que Hortensia amó.
 Donde destruimos el sueño de Hortensia. Donde por tantos años
 hemos expiado nuestra culpa. *[En voz baja.]* La casa debe ex-
 piar con nosotras... Es nuestro cómplice. Nadie debe rescatarla
 de su expiación. Lucharemos por conservarla, ¿no es cierto?

INÉS ⑩
 Sí, mientras podamos...

EMILIA ⑪
 Podemos, Inés. *[Recobrando su tono infantil.]* Mantendremos cerradas las puertas del balcón. ¡Te lo he dicho tanto, Inésita!... ¡No abras las persianas! ¡No las abras! Y si Hortensia...

- (1) I. reacciona retirando a E. X los hombros. Se vuelve a D, se dirige a la plat. y sube.
- (2) E. la sigue hablándole. I. se detiene, quedando de perfil a D.

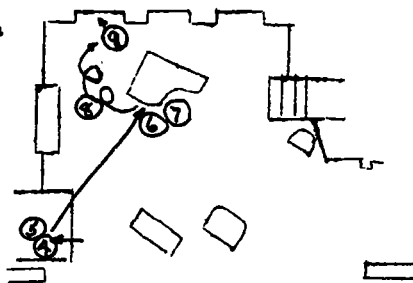


- (3) I. sale por el vest., puños crispados en la boca, como si quisiera huir de las palabras de E.
- (4) E. se acerca más a la plat. y habla hacia dentro del vest. Termina línea subiendo a la plat.

(5) || E. se asusta un poco con el golpe de la puerta TB. Suspira y se vuelve \neq . Hace gesto peculiar con mano D sobre su frente.

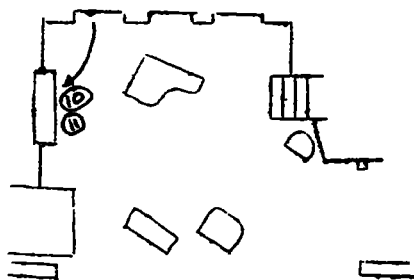
(6) Mira el P. Sonriendo baja de la plat. y se le acerca. Levanta la tapa y saca el cofre, cerrándola luego. Contempla el cofre con ternura.

(7) Lleva el cofre a su pecho y recuesta su mejilla D de éste, cerrando los ojos. Sostiene el cofre con mano \neq .



(8) En esa posición, E. da pasos de baile, agarrándose algo de la falda con mano D. Cofre aun sostenido con mano \neq contra su pecho y mejilla D. Ojos abiertos.

(9) En una de las vueltas, se da cuenta de que la pers. está abierta. Rápida se cubre los ojos con el antebrazo D y con la figura encorvada, va hasta la pers. y la cierra con mano D. Abre los ojos, de F y suspira aliviada.



(10) E. va a la cons. y coloca en medio de ésta, ritualmente, el cofre. Enciende la bujía, con el gesto de siempre para protegerse la vista.

(11) Abre el cofre.

① INÉS

Debo irme. *(Intenta salir presurosa por la izquierda. Emilia la detiene.)*

② EMILIA

No permitas que se lleven a Hortensia. Ya te he dicho que quizás aquí mismo, en nuestro patio... Podemos cavar con nuestras propias manos...

③ INÉS

¡Cállate! *(Sale por el vestíbulo.)*

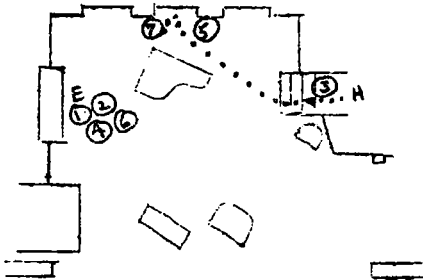
EMILIA

(Yendo presurosa hacia la izquierda.) Inés... Inesita... *(Deteniéndose en el medio punto, le habla a Inés, quien aparentemente se ha detenido en el vestíbulo, fuera de escena.)* ¡Por favor, que sea bonita! No, no digo como la de papá Bukhart. Pero que no sea fea. Hortensia se merece lo mejor. Te lo ruego. Ya sé que es de Beneficencia Municipal. Pero haz lo posible, Inesita. ¡Que no sea fea! *(Se oye en el vestíbulo la puerta que Inés ha cerrado bruscamente al salir.)*

sonido
puerta
al cerrarse
con
fuerza
baja
LUZ
PERDIANA
④
⑤
⑥
⑦
⑧
⑨
⑩
⑪

Emilia se vuelve, suspira, luego hace un gesto como para sacudir pensamientos sombríos, y se dirige al piano. Se detiene, sonríe, abre la tapa posterior del piano y saca el pequeño cofre. Lo observa con ternura, lo abre contra su pecho y comienza a acucharlo rítmicamente mientras tararea el vals de Chopin. Da unos pequeños pasos de baile. Al girar sobre sí se da cuenta de que la persiana está abierta. Se detiene. Se cubre rápidamente los ojos con el antebrazo. Avanza así, a tientas, hacia el fondo, y cierra la persiana. Luego va a la consola, coloca cuidadosamente, con gesto ritual, el cofre sobre el mármol y, finalmente, enciende la luz. Al hacerlo se oye el sonido musical extraño de una cuerda que se rompe, languidece la luz exterior que se cuaja por los solos truenos y empieza a iluminarse el vestíbulo con una luz azul de sueño. Un piano lejano inicia el vals de Chopin. Emilia abre el cofre y saca de él un cuaderno de versos. Lo abre y lee con emoción:

- (1) E. saca del cofre un cuaderno pequeño y un pañuelo de encaje. Con éste limpia el cuaderno muy levemente. Luego deja el pañuelo sobre la cons. Abre el cuaderno y lee en voz alta de F. Se va transfigurando, quedando erguida.

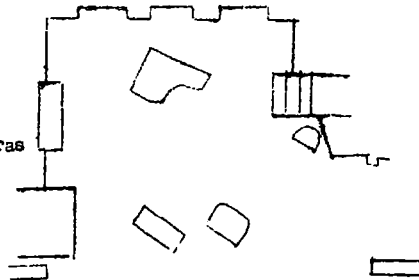


- (2) Lleva el cuaderno abierto al pecho, cerrando los ojos.

- (3) E. aparece en el descanso de la esc.

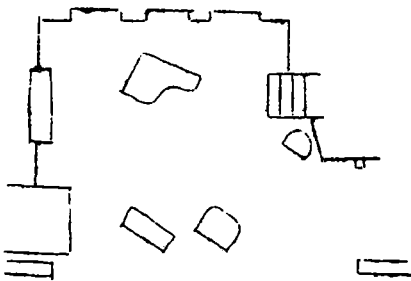
- (4) E. da un pequeño grito y se dobla escondiendo la cara contra el cuaderno, transida de dolor.

- (5) H. va bajando la esc. mientras habla. Igual, se dirige a la puerta C y permanece allí de espaldas al público. Habla hacia E. por encima de su hombro.



- (6) E. igual.

- (7) H. se vuelve de F y la mira.



① EMILIA

«Soy piedra pequeña entre tus manos de musgo,
alas de arcángel para tu amor.
Soy Cordero de Pascua para tu espada,
Valle del Eco para tu voz.»

En el medio punto del vestíbulo aparece Hortensia. Tiene treinta años. Viste severo traje negro de principios de siglo y crespones de luto. Está aún más hermosa que en sus diecinueve años. Pero hay ahora algo frío y lejano en su belleza. [Emilia aprieta el cuaderno abierto contra su pecho, cierra los ojos y alzando la cabeza, repite como en éxtasis:

② EMILIA

«Soy Cordero de Pascua para tu espada,
Valle del Eco para tu voz.»

★
APAGON
entra SONIDO EXTRAÑO
Fuera " "
entra ESPECIAL
ESCALERA
" NOCTURNO

③ HORTENSIA

También tú le amabas, Emilia. //

Emilia da un grito y se dobla sobre la consola como si le hubiese apuñalado el vientre. Hortensia empieza a avanzar lentamente hacia la sala, cuya parte izquierda, donde se movió Hortensia, adquiere un débil tinte azulado.

④ HORTENSIA

No temas. Conozco tus versos. Tu cuaderno de versos en el cofre de sándalo. [Pausa breve.] Siempre escribiste versos, Emilia. Desde que nos enviaron al colegio de Estrasburgo. Pero entonces tus versos eran distintos.

Fuera
ESCALERA
entra
LUZ
AZUL
DIBLAJ

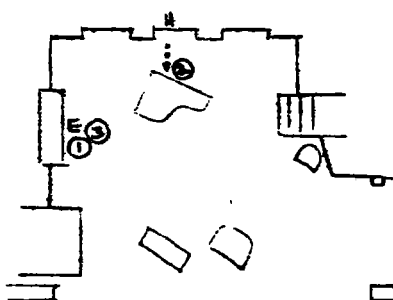
⑤ EMILIA

[Aún doblada sobre la consola.] Hortensia...

⑥ HORTENSIA

No como éstos. Estos los empezaste a escribir después de nuestro regreso a San Juan. Más exactamente, después de la recepción en el palacio del gobernador...

★ En el APAGON se introducirá un sorbete por el agujero hecho ex profeso en la pared detrás de la consola. Se soplará por él para apagar la bujía del candelabro.



(1) E. igual, dulcemente.

(2) E. se adelanta de F hasta el P. Habla de F un poco impersonalmente.

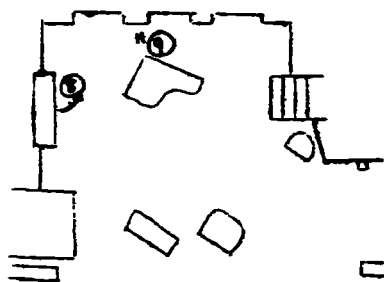
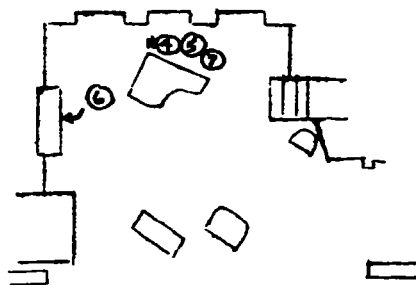
(3) E. empieza a erguirse. De F y con énfasis. El cuaderno aún en sus manos, abierto.

(4) H. igual.

(5) H. la mira.

(6) E. un poco ofendida, cierra el cuaderno, se vuelve a D y lo coloca sobre la cons., dentro del cofre y cerrando éste.

(7). H. igual.



(8) E. se vuelve a $\frac{1}{2}$ a mirarla con cierto enojo y a la vez súplica. Se sorprende al ver a H. vestida en forma diferente a como esperaba.

(9) H. reacciona y la mira con dulzura.

EMILIA

*(Siempre en la posición en que quedó después del grito en-
cogida.)* Hortensia, estabas tan hermosa con tu traje de raso
azul... ①

HORTENSIA

② «¿Quién es la niña de las trenzas apretadas, señorita Hor-
tensia?» «Es mi hermanita Emilia.» «¿No baila su hermana?»
«No. La pobrecilla tiene un pie lisiado.»

EMILIA

(Empezando a erguirse.) Pero sabías que yo podía bailar,
Hortensia. A pesar de mi pie lisiado yo podía bailar. ③

HORTENSIA

④ *(Rebatiendo.)* «Tu pie de fauno sobre una palabra: amor.»
⑤ Otro verso tuyo, Emilia. Y creías que un cofre de sándalo ocul-
taría tus versos.

EMILIA

(Ciblando el cuaderno en el cofre.) Sólo en un cofre de
sándalo puede guardarse el corazón. *(Cierra el cofre.)* ⑥

HORTENSIA

⑦ ¡Pobre corazón, Emilia!

EMILIA

⑧ ¡No seas cruel, Hortensia! *(Se vuelve a ella.)*

HORTENSIA

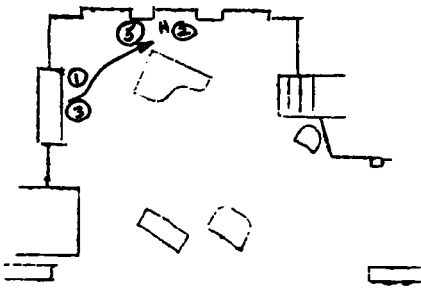
(Con dignidad.) Perdóname, niña querida. No quise serlo,
realmente. ⑨

(1) E. extiende mano \neq hacia H.

(2) H. igual.

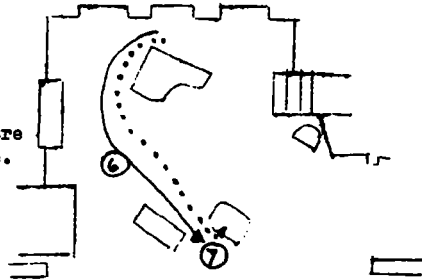
(3) E. se turba un poco.

(4) Ambas en sus posiciones respectivas.
H. habla de F .



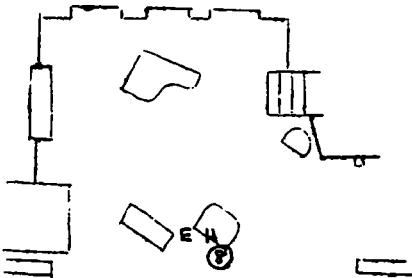
(5) E. se acerca a H. y la besa en mejilla D a la vez le acaricia la mejilla \neq con su mano D .

(6) E. maternal, la toma del brazo y la hace adelantarse a CF entre SV y B . Habla mientras se mueve.



(7) Hace que H. se siente en la B . Ella a su vez se sienta en el suelo a la D de la B a los pies de H.

(8) H. sentada de F , manos sobre los brazos de la B .



LOS SOLES TRUNCOS

431

①

EMILIA

(Cambiado de igno al observar a Hortensia por vez primera.) Pero... ¡Pero no has venido con tu traje azul! Me hubiera gustado... Ya sabes... El azul de raso...

②

HORTENSIA

Tengo luto, Emilia.

③

EMILIA

¿Luto? Pero es muy pronto... Quiero decir, todavía no...

HORTENSIA

Mamá Eugenia murió al morir el siglo.

EMILIA

Es cierto...

HORTENSIA

Y la muerte se encariñó con los nuestros. Papá Bukhart... Y después la nana. Y los tíos de Málaga. Y los parientes de Estrasburgo. Ahora me parece que siempre he tenido luto.

EMILIA

Pero fué mamá Eugenia la primera en irse. *(Avanza hástia Hortensia y la besa emocionada.)* Pobrecita! ¡Qué triste debes sentirte! Con lo mucho que nos dolió su muerte... *(Muerde.)* Ven, siéntate. Tienes que estar agotada, criatura. *(La ayuda a sentar en la butaca Lum XV. Hortensia ha ido inter-pretando lo que sufre Emilia: dolor, agotamiento.)* Fué un hermoso funeral, sin embargo. Eso debe consolarnos. ¡Y qué bella estaba mamá Eugenia!

entra
AZUL
BUTACA
de
AZUL
DIABLAS

④

HORTENSIA

Como siempre, Emilia.

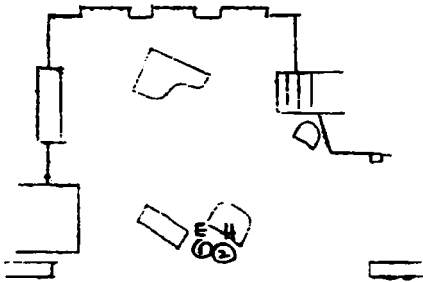


(1) E. coloca su mano ~~F~~ sobre la **D** de H.

(2) Ambas en sus respectivas posiciones.

(3) E. retira la mano de encima de la de H.

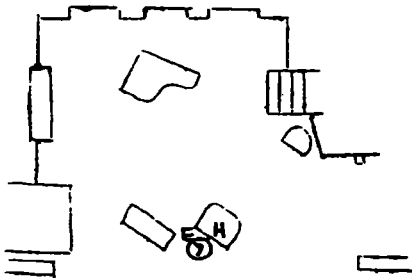
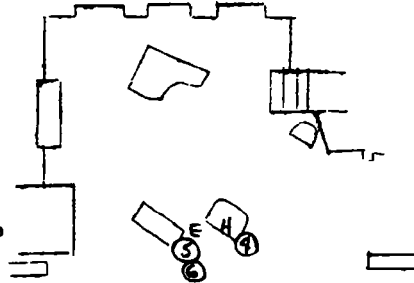
(4) H. aprieta los puños agarrando los brazos de la B.



(5) E. imita la voz de la Fana Negra, mirando al **F** . Mano **D** un poco levantada.

(6) Une sus manos en el regazo.

(7) Pone su mano **D** sobre muslo **D** de H.



432

RENE MARQUES

① EMILIA
Sí, como siempre. *(Agarició la cabeza de Hortensia.)*

HORTENSIA
Aunque más pálida. ¿Te diste cuenta?

② EMILIA
(Yendo hacia el sillón de Viend donde se sienta.) Empezó a sentirse mal desde la invasión.
(Se oyen lejanos toques de clarín guerrero.)

③ ④ HORTENSIA
¡Los bárbaros, niñas, han llegado los bárbaros!

⑤ EMILIA
Siempre son bárbaros los que cambian el mundo que amamos más. Están bombardeando la iglesia de San José, niña Eugenia. Pero no sólo una iglesia. Bombardearon los cimientos de nuestro mundo. Por eso mamá Eugenia les llamaba «los bárbaros». Poco después se sintió enferma...

⑦ HORTENSIA
Anemia perniciosa fué el diagnóstico.

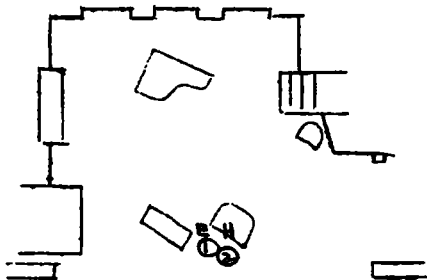
(Emilia.)

Sólo para que papá Bukhart rechazara el diagnóstico indignado.

HORTENSIA
Porque mamá Eugenia se moría de dolor.

baja
NOCTURNUM
entre
CLARINES
de E

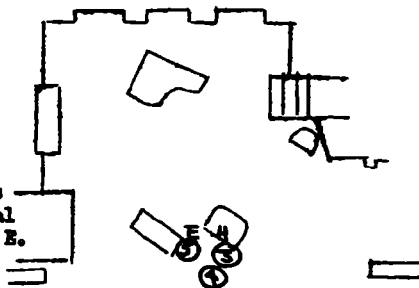
suben
CLARINES
en la
pausa.
Vuelven
de E



(1) E. se inclina y recuesta la cabeza hacia el F sobre su mano D en el muslo de H.

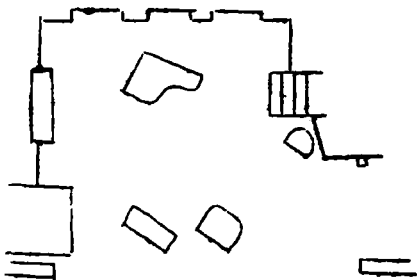
(2) Ambas en sus respectivas posiciones.

(3) H. mira a E. y le acaricia la cabeza con su mano D, dándole golpecitos.



(4) H., bruscamente, mirando a todas partes y llevándose la mano D al pecho, se levanta, haciendo que E.

levante la cabeza y que se turbe ante la pregunta inesperada.



(5) E. une sus manos convulsas en su regazo, bajando la cabeza.

LOS SOLES TRUNCOS

433

① **EMILIA**
 Porque Mamá Eugenia se moría de dolor.
 El dolor de ver flotar una bandera extraña donde siempre
 flotara su pendón de rojo y gualda. «De eso muere vuestra ma-
 dre, niñas.»

[Casan los clarinos.]

fuera
 CLARINOS
 sube
 MORTUORIO
 de E

HORTENSIA

Pero fué un hermoso funeral.

EMILIA

Es lo que te digo. Todo San Juan acudió a la Catedral. El
 obispo...

HORTENSIA

② ¿Fué entonces que empezó a cambiar el mundo?

EMILIA

No. El tiempo se desató después.

HORTENSIA

③ Entonces, ¿por qué querías verme con mi traje azul?

EMILIA

No sé... Es como mejor te he amado. Además, pensé que
 hoy, precisamente hoy...

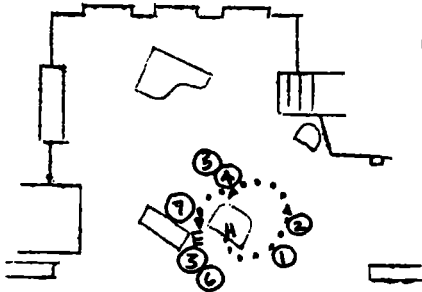
HORTENSIA

④ [Bruycampita.] ¿Dónde está Inés?

EMILIA

⑤ [Tybadá.] ¿Inés?... Ha salido.

(1) H. en actitud infantil da pasos hacia $F \frac{1}{2}$, estrujándose las manos y quedando de espaldas.



(2) Se vuelve a B quedando de nuevo de F y mira a E.

(3) E. levanta la cabeza y mira al F.

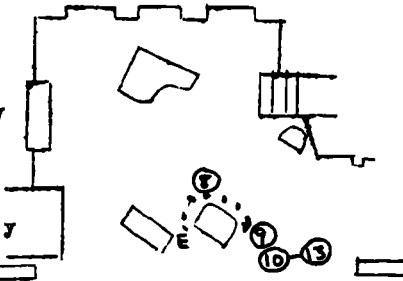
(4) H. se adelanta \times B. quedando a B del espaldar de ésta.

(5) H. pone sus manos sobre el borde de arriba del espaldar, agarrándolo con fuerza.

(6) E. voltea la cabeza y la mira hacia arriba, con algo de reproche.

(7) H. la mira, se le acerca \times B y pone ambas manos sobre su cabeza.

(8) E. mira de F. Al terminar la línea de E., H. retira sus manos y vuelve B de la B. rozando con la mano B el borde del espaldar



al decir las próximas frases.

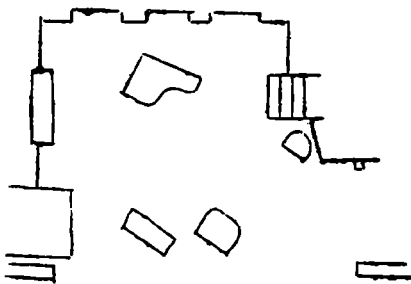
(9) H. se detiene de F a la $\frac{1}{2}$ de la B.

(10) Lleva ambas manos a la cabeza como si se pusiera la diadema.

(11) H. va bajando las manos hasta cada mejilla.

(12) Une las manos en los labios.

(13) Cierra los puños sobre los labios, ojos desorbitados.



HORTENSIA

Dime la verdad: ¿ha ido a empeñar algo? ¿Alguna de nuestras joyas? *[En súbito tono de queja infantil, exclama en ella.]* El año pasado vendió la ajorca de rubíes. Fué una crueldad de Inés. Sabe bien que prefiero morir antes de que las joyas salgan de esta casa. *[Suplicante.]* No lo permitas, Emilia. Las joyas... son lo único que dan seguridad a mi vida... Hay mucha fealdad...

EMILIA

[Preocupadamente.] Sí, mucha fealdad en el mundo de afuera.

HORTENSIA

No, en nosotras mismas, Emilia. Celos, envidia, soberbia, orgullo, rencor...

EMILIA

[Reprochando vivamente.] No menciones esas cosas, Hortensia. Cosas así no existen en nuestro mundo.

HORTENSIA

Suéñalo así, si quieres. Yo conozco la fealdad nuestra, por encima de tus sueños.

EMILIA

Todo lo feo lo ha traído el tiempo.

HORTENSIA

Ya no importa. Pero las joyas... son bellas. Con una belleza que nada puede destruir. Ni siquiera el tiempo. Cuando a escondidas, en mi habitación, coloco en mi frente la diadema de mamá Eugenia, todo lo feo desaparece. Tu frustración, Emilia. La envidia y los celos de Inés. Mi rencor espantoso... Y la miseria.

① Y el tiempo.

EMILIA

HORTENSIA

② Sí, también el tiempo. *[Recobrando su tono autoritario.]* Por eso, Emilia, tienes que decirme la verdad. ¿Ha ido Inés a empeñar algo?

EMILIA

[Levantándose, nerviosa.] ③ No, no creo... Ya nada hay que empeñar.

HORTENSIA

[Levantándose, sbertha.] ④ ¿Mendigando, entonces?

EMILIA

⑤ No..., no exactamente. Sólo...

HORTENSIA

[Despectiva.] ⑥ ¡Pordiosera!

EMILIA

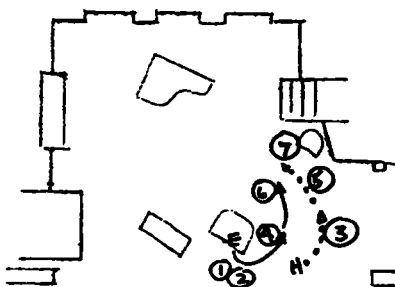
⑦ *[Llora.]* ¡Qué quieres! Si ella no lo hace... Tú, con tu orgullo. Y yo, no puedo soportar el sufrimiento siempre se lo digo: «Cierra las persianas del balcón, Inés.» Pero ya la conoces. Tiene una voluntad de hierro. Y luego, desde que perdimos la hacienda de Toa Alta... ⑧

HORTENSIA

⑩ ¿Qué dices?

EMILIA

⑫ ¡Ay, Dios mío, es cierto! No debes saberlo. Nunca lo has sabido. Pero es por eso. Por eso que Inés tiene que hacerlo. La ⑬



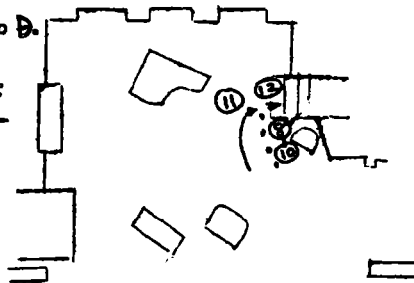
- (1) E. señala con mano D hacia pas. inclinando un poco el cuerpo hacia afuera.
- (2) E. se lleva mano D a la boca, turbada.
- (3) H. no la ha escuchado, obsesionada con una idea fija. Se vuelve a F quedando de espaldas al público. Furiosa con los puños cerrados aún.
- (4) E. se levanta y se le acerca a su Z , pero quedando un poco atrás. Trata de hacerse comprender inútilmente.
- (5) H. da otro paso más al F , pero $3/4$ a Z .

(6) E. la sigue, pero siempre más atrás.

(7) H. le habla por sobre su hombro D .

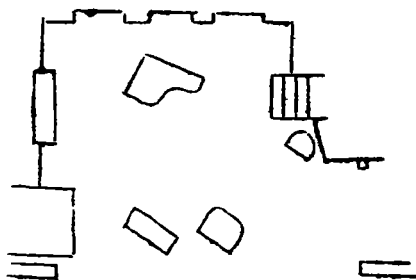
(8) H. da más pasos al F y llega F a la esc. Sube un escalón, quedando de perfil a Z .

(9) Le habla sobre hombro D .



(10) H. con cabeza en alto, puños tensos.

(11) || E. ha tratado de interrumpirla, gesticulando a sus espaldas. Ahora se le acerca presurosa, titubeante. Pero impotente, se deshace en llanto.



(12) H. parece despertar. Se vuelve y la mira. Le pone manos en los hombros.

muerte, el tiempo... Aunque hoy no salió a mendigar, te lo aseguro. Hoy, no. Y ya no me importa que lo sepas. Lo otro, quiero decir. No puedo tolerar más que la torturas. Ya ves cómo te ha atendido, te ha mimado, sin una queja... Y anoche... Hasta el último instante. Ella lo hizo todo. Y hoy... Yo no hubiese tenido el valor.

HORTENSIA

③ La hacienda de Toa Alta! Perdida... ¡Con rencor apasivo!
nafo!! ¡Habéis vendido nuestras tierras!

EMILIA

④ No por voluntad nuestra, Hortensia. Confiscadas, creo. No entiendo bien. Debíamos años y años de contribuciones. El viejo notario nos lo había advertido: «Las venderán en subasta pública.» Había advertido a Inés, quiero decir. Y ya ves, tuvo razón.

HORTENSIA

⑤ ¡Miserable traidor!

EMILIA

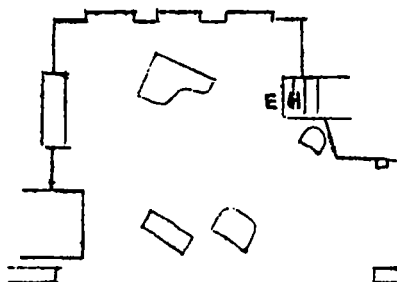
⑥ Pero, Hortensia, no hubiéramos podido...

HORTENSIA

⑦ Resistir es la consigna, Emilia. Resistir. A pesar del hambre, y el tiempo, y la miseria. Cuántas veces ha de venir a mí con su voz melosa y su cara de zorra en acecho: «Es preciso vender, señorita Hortensia. Los americanos pagan su buen dinero.» Y crees que voy a decirle: «Ande, ande, viejo ladrón, venda, venda, que buen uso se le puede dar al dinero cuando el hambre acecha?» No, Emilia, no. Veinte, cien, mil veces le diré lo mismo. Jamás nuestras tierras serán de los bárbaros! ¡Pausa. Emilia solloza. ; Por qué lloras, niña?

⑧

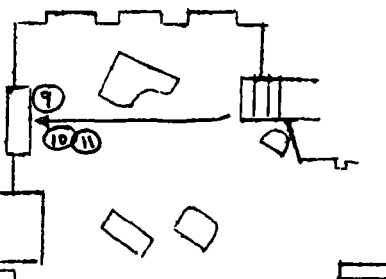
- (1) E. entrecortada la voz por el llanto. Llanto casi infantil.
- (2) H. le acaricia el cabello con mano D.
- (3) H. saca un pañuelo de encajes de su manga \neq y empieza a secarle las lágrimas, como lo haría una madre a su hijita.



- (4) E. sigue llorando, pero con menos intensidad.
- (5) || H. se encuentra un poco perdida al ver que no puede calmarla. Se le ocurre una idea.
- (6) E. deja de llorar, suspirando. Sonríe entre suspiro y suspiro, esperanzada, como si fuera un juguete.
- (7) H. riendo empieza a jugar con ella, restregándole la nariz con el pañuelo.

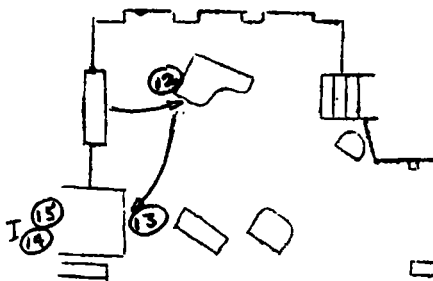
- (8) E. ríe a carcajadas, esquivando el pañuelo hacia atrás. Por unos segundos repiten el juego.

- (9) En el apagón, E. vuelve a su sitio F a la cons., toma el cuaderno y asume su posición original antes de entrar H. Para efecto de iluminación, volverá a reír entonces.



- (10) E. parece despertar. Mira a todas partes. Baja las manos y ve el cuaderno. Lo cierra dulcemente y lo besa. Se vuelve hacia cons., abre el cofre y guarda en

él, el cuaderno.



- (11) E. ve el pañuelo, lo toma con mano D y se vuelve a mirar hacia la esc., casi señalándola con mano \neq . Baja mano D y sosteniéndolo con ambas manos, lo contempla con ternura. Luego lo lleva a su mejilla. D.

- (12) Al escuchar el ruido, E. se sobresalta. Se vuelve y guarda el pañuelo en el cofre. Rápida lo cierra y va a escon-

derlo en el P. Esta vez dejará parte del mantón agarrado con la tapa.

- (13) E. X a plat. y mira hacia el vest. sin subir a plat., un poco al FF a ésta.
- (14) I. desde TB D.
- (15) I. igual.

① EMILIA
No debí decírtelo. Inés me mataría si supiera...

③ HORTENSIA
Moherna, abrezándola Emilia. Vamos, vamos, no llores. Nada le diremos a Inés. Sécate esas lagrimitas. No quiero que ella te vea llorando. Así, a ver si te alegras. ¿Quieres que me ponga el traje azul?

EMILIA
Calmada va sonriendo infantilmente. ¿Lo harás? ¿Lo harás por mí?

HORTENSIA
Besándola en la frente. Si, niña, sí. Lo haré por ti.
Suena en la calle un claxon ensordecedor. Se apagan de súbito todas las luces en escena, incluyendo la bujía de la consola; oscuridad total. Cesa la música del piano. Se ilumina de súbito la escena con la luz normal del exterior que se cuele por los soles truncos. Hortensia ha desaparecido. Emilia está sentada en el sillón de Viena. Se mece suavemente, con los ojos cerrados. Y se levanta a apagar el claxon. Emilia abre los ojos, deja de mecerse y mira hacia el fondo. Se da cuenta de que la bujía se ha apagado. Hace un gesto de extrañeza. Se levanta y va hacia la consola. Mira la bujía y luego mira hacia la sala, indefinida. Al fin enciende la bujía. Coloca sus manos sobre el cofre, lo contempla y sonríe. Se oye ruido en el vestíbulo.

entra CLAXON y fuera CLAXON y fuera

entra CLAXON y fuera CLAXON y fuera
MUSICA EXTRAÑA
SONIDO EXTRAÑO
Luz NORMAL
(cuando Emilia vuelve a encender la bujía)

EMILIA
(Solvesitada.) ¿Eres tú, Inés? Espera un instante, luego toma el cofre y apresuradamente va a esconderlo en el pasado. Se oye de nuevo el ruido en el vestíbulo. Emilia se vuelve.
② Inesita, ¿eres tú?

PASOS

INÉS
(Desde el vestíbulo, inesplicable aist.) Soy yo, Emilia. (Abrazándola a alguien en el vestíbulo.) Pueden dejarla aquí. (Se

algo PESADO sobre el piso

oye el ruido de algo depositado sobre el piso de madera. Muchas gracias. Adiós, adiós. ~~Los pasos. Pasa del vestíbulo que se cierra. Entra Inés. (Ahí está la caja, Emilia.) (Cruza hacia el centro, se quita el sombrero, lo tira sobre la butaca y empieza a quitarse los guantes.)~~
Emilia mira indistinta hacia la izquierda y luego hacia Inés.

**PASOS
PUERTA que
se cierra**

EMILIA

En voz baja, temblorosa. (2) ¿Es... bonita, Inés? (3) (4) (5)
Inés no contesta. De espaldas al vestíbulo continúa quitándose los guantes. Emilia se acerca tímidamente al medio punto. Vacila. Al fin se asoma al vestíbulo. Da un grito de espanto y se agarra al cortinón para ocultar con él la visión que la aterra.

EMILIA

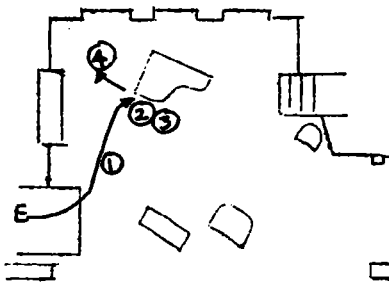
(6) ¡Es horrible! ¡Es horrible! (7)

**entra FORN OFFICE
APAGON
cierra TELON
fuera MUSICA
entra SALA**

TELÓN RÁPIDO

SEGUNDO ACTO

Nota: La misma semioscuridad del Acto Primero, al comienzo. El pregón de fondo a la sala desierta.



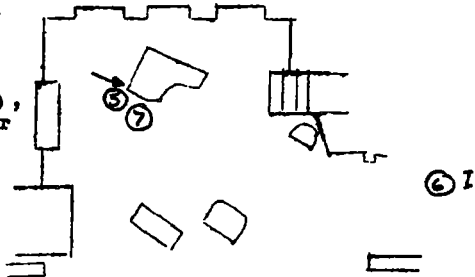
(1) Antes de extinguirse el pregón por completo, entra E. por la plat., trayendo una botella de leche vacía, en una mano y un ramo de Trinitaria y Corazón de Hombre en la otra. Llega a la D del P. tarareando el pregón según éste se extingue.

(2) Ya al lado del P. coloca la botella sobre éste y empieza a acomodar las flores en aquélla, mientras canta. (La botella debe quedar fuera del mantón de Marila)

(3) Enfadada por la rama rebelde que no entra bien en la botella. La empuja hasta hacerla entrar, según dice la frase.

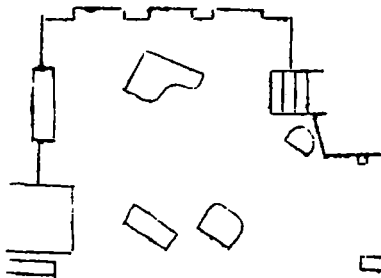
(4) Con una última rama en la mano D, se retira unos pasos a D para ver el efecto.

(5) Se va acercando lentamente de nuevo al P., un poco de F como en sueños, meciéndose un poco,



con la rama rozándole el rostro.

(6) I. desde el pas. TB.



(7) E. se asusta. Profiriendo un leve grito y cayéndosele la rama.

fuera SALA
 entra POEM OFFICE
 abre TELON a oscuras, al 3o. golpe Tema
 entran SOLES
 " LUZ DE TARDE, NORMAL (a'm bar)
 diluye MUSICA y fuera
 SEGUNDO ACTO

El mismo DIA - atardecer

<i>La luz igual que en el acto primero. El mismo día. Primeras horas de la tarde. La luz exterior que entra por los cristales del fondo es más intensa y esta hora que en el acto anterior. La escena, desierta. Se oye en la calle al pregonero que pasa y se aleja</i>	<i>vale</i>
--	-------------

VOZ DE PREGONERO

¡Malraaayos, polvo de amor, besitos de coco, pruébelos, doña! ¡Malraaayos, polvo de amor, besitos de coco para endulzarse el alma, cómprelos, doña! ¡Malraaayos, polvo de amor y besitos bonitos de cocooo...!

<i>Antes de que se extinga por completo el pregón, entra Emilia por la izquierda con un botel de los de leche, lleno de agua, en una mano, y un ramo de l'unitaria y corazón de hombre en la otra. Viene remolando en voz baja el pregón que se aleja. Cruzá hasta el piano, coloca encima el botel de cristal y empieza a arreglar en él las flores que ha cortado de las enredaderas del patio interior.</i>	<i>vale</i>
--	-------------

①

EMILIA

En voz baja. ¡Malrayo, polvo de amor, besitos de coco, pruébelos, doña! ¡Malrayo, polvo de amor, besitos de coco, para endulzarse el alma, cómprelos, doña! ¡Malraaayo, polvo de amor, besitos bonitos de cocooo...! Ajustando en el imbrovidad floreyb una rama rebelde, repite, enfadada. ... De cocooo, de cocooo... Se aleja para observar el efecto. Satisfecha se acerca y reanuda su tarea siempre casturreando en son de bresión. ¡Malrayo! ¡Malrayo de amor y besos de hiel y polvo del tiempo! ¡Malrayo! Se interrumpe para freir lie su propia imbrovishión. Luego repite. ¡Y besos de hiel, y polvo del tiempo! ¡Malravo!

INÉS

<i>Su voz desde la habitación del primer término derecha, cuya puerta está cerrada.</i> ¡Emilia! Emilia, ¿qué haces?	⑥	⑦
--	---	---

(1) E. medio turbada adn.

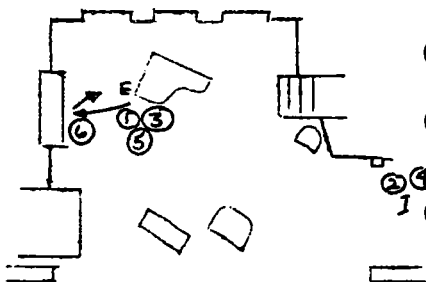
(2) I. igual

(3) E. reacciona, asustada.

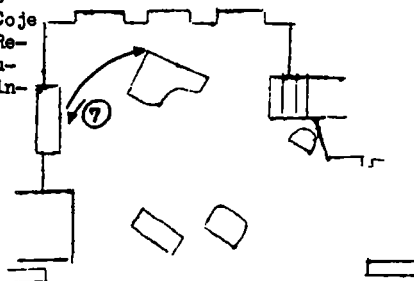
(4) I. igual.

(5) E. se tranquiliza; suspira. Recoge la rama del suelo, colocándola junto a las otras. Acaricia las flores, levemente.

(6) Empieza a tararear el NOCTURNO de Chopin, mientras se acerca a la cons. Saca dos cabos de bujía de su bolsillo y los pone en los brazos vacíos del candelabro. Enciende los tres cabos, con el gesto peculiar de siempre. Se retira unos pasos y ve el efecto. Gesto de disgusto.

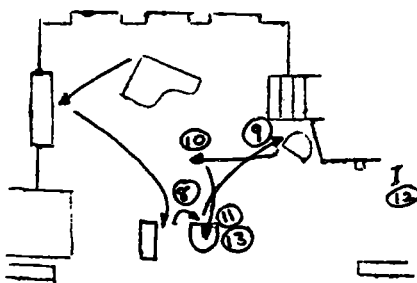


(7) Se vuelve y mira el quinqué. Se le ocurre cambiarlo de sitio. Coje el candelabro y lo lleva al P. Retira el quinqué y pone en su lugar el candelabro. Lleva el quinqué a la cons. y lo pone allí y lo enciende. Gesto peculiar de siempre. Observa el cambio que ha hecho y le gusta el efecto. (El quinqué debe haber quedado fuera del mantón de Manila.)



(8) Sus ojos se detienen en el SV y la B. Se les acerca y los voltea hacia el P., o sea que queden de espaldas al público, pero un poco más a la DF. (La B. debe quedar un poco más al F, para que el SV quede en ángulo directo en dirección con la esc.)

(9) Mira a F y ve la S y se le acerca. Saca del seno un pañuelo y limpia levemente el espaldar. Sacude el pañuelo y lo vuelve a su seno.



(10) Vuelve al C y observa satisfecha su arreglo.

(11) Imprime movimiento al SV y se sienta en la B., arreglándose la falda. Queda de espaldas, observando al SV.

(12) I. desde adentro igual.

(13) Inclinandose un poco hacia pas.

① EMILIA
Arreglo las flores en la sala, Inesita.

INÉS
② ¿No te quedan polvos de arroz?

EMILIA
③ ¿Polvos? ¡Asustada! ¡No, Dios Santo, no!

INÉS
④ Está bien. Olvídalo.

entra
ETUDE →

⑤
⑥
⑦
⑧
⑨
⑩

fuera
ETUDE ←

Emilia se tranquiliza. Da un último toque al improvisado florero. Saca dos cabos de bajita de su bolsillo y va a colocarlos, tarareando ahora el vals de Chopin, en los dos brazos vacíos del candelabro que está sobre la consola. Los enciende. Se deja para ver el efecto. Frunce el ceño, toma el candelabro y lo coloca sobre el piano. Toma el quinqué del piano y lo coloca sobre la consola. Lo enciende. Le parece bien. Viene al centro y arregla el sillón, la butaca. Va a la derecha, saca un pañuelo diminuto del pecho y sacude el polvo de espaldas de la silla estilo Imperio. Sacude el pañuelo y vuelve a meterlo en su seno. Regresa al centro y observa el efecto total de su arreglo. Le imprime movimiento al sillón de Viena y va a sentarse en la butaca Luis XV, las manos cruzadas sobre su falda. Observa el sillón que se mece.

EMILIA
⑪ Sólo nos falta el chocolate.

INÉS ⑫
Desde la habitación de la derecha ¿Qué dices?
Emilia se levanta, va cerca de la puerta de la derecha y dice en voz muy alta.

EMILIA
⑬ Digo que si tuviéramos chocolate...

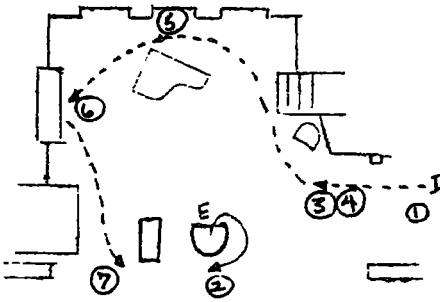
(1) I. desde adentro adn.

(2) E. se levanta y voltea por ~~A~~ B hacia la DF.

(3) I., sale a la vez por el pas., bajándose las mangas. E. se detiene en C

(4) Se interrumpe al ver las bujías y el quinqué encendidos.

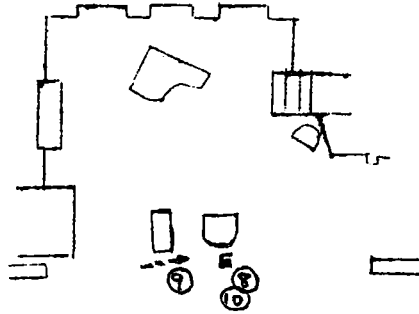
(5) Va hacia CF DP. y apaga las bujías soplándolas.



(6) Va a la cons. y apaga el quinqué, soplándolo.

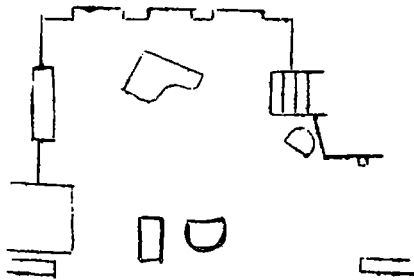
(7) Se adelanta DF hasta D de E. hablándole mientras habla. E. ha bajado la cabeza, como una niña cogida en travesura.

(8) E. sin mirarla.



(9) I. acercándosele más.

(10) E. la mira.



①
¿Chocolate?

INÉS

EMILIA

(Sin alzar la voz esta vez.) Si tuviéramos, digo. (A) no obtener constelación de la habitación, se turba, mira confusa en torno suyo. Finalmente empieza a cruzar hacia la izquierda, mientras murmura casi para sí. (B) Haré un tescito de naranjo.
Al llegar Emilia al medio punto de la izquierda, se abre la puerta de la derecha y aparece Inés. Tiene enrolladas las mangas de su traje negro. Empieza a bajarlas.

INÉS

③ Bien. Ya puedes traer el traje de novia y los encajes. (A) interrumpe a ver las bujías encendidas. (C) Otra vez, Emilia! (D) Va al piano y apaga las bujías. (E) Bastas las bujías en pleno día. ¿Qué luz tendremos para esta noche? (F) Y el gas... (G) (A) la consola (y apaga el quinqué!) (H) Por lo que más quieras, Emilia, por Hortensia te pido que te portes sensatamente hoy! Demasiadas cosas tengo que hacer para estar perdiendo el tiempo con tus niñerías.

Emilia ha bajado la cabeza, como un niño que obidila su lección. Pero dice suavemente:

EMILIA

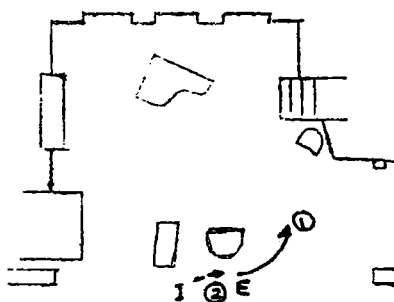
④ Tú no pierdes el tiempo, Inés. Es el tiempo el que te pierdes a ti.

INÉS

⑤ Bien. Bien. Pero haz lo que te digo.

EMILIA

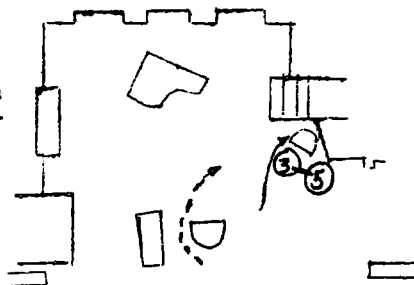
(Cruzando hacia el centro.) (6) Sin el tiempo no se hubiese perdido Estrasburgo. No lo creerás, pero fué el tiempo el que perdió a Estrasburgo.



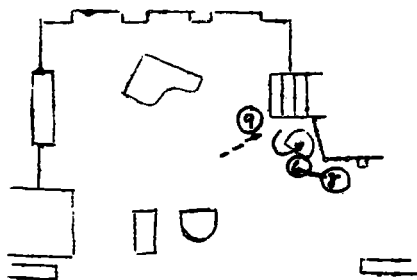
- (1) E. da pasos a $\frac{7}{5}$ cerca de S.
- (2) I. se le acerca, enérgica e impaciente.
- (3) E. suplicante se vuelve a mirarla. Retrocede unos pasos más cerca de la S.
- (4) Acaricia espalda de la S. con su mano $\frac{4}{4}$.

(5) E. caracteriza a la Nana Negra y a Mamá Eugenia.

(6) E. ríe dulcemente y sienta en borde S., manos unidas con dedos alargados, en su regazo. Se recuesta hacia atrás, cabeza descansando en el espaldar. Ojos cerrados.



- (7) || E. abre los ojos y mira a I.
- (8) E. se incorpora y señala a I. con mano $\frac{D}{D}$ como cogiéndola en pifia.
- (9) I. \times los brazos y se le acerca más $\frac{F}{F}$ a la S.



INÉS

Impaciente. Fueron los alemanes los que perdieron a Estrasburgo.

EMILIA

① Ah, no, niña, no; los alemanes no lo perdieron cuando nosotros estuvimos allí. Fué en el próximo siglo. Llevo buena cuenta del tiempo, Inés. Si un siglo se detuviera, los alemanes no podrían perder a Estrasburgo. Pero el tiempo se empeña en pasar por encima de cada siglo. Fué culpa del tiempo...

INÉS

② Energica. Ya está bien, Emilia.

EMILIA

③ Y está hacia la derecha, dulcemente. Inés, no seas dura conmigo hoy. Ya ves, arreglé la sala. Sacudí el polvo de los muebles. ④ Acaricia el espaldar de la silla estilo Imperio. Estaban en el vestíbulo los muebles estilo Imperio. Se sienta en la silla. ;Recuerdas? El sillón de Viena no pertenecía a la sala. ⑤ «¿Quién ha traído esta mecedora a la sala, nana?» «El niño Bukhart, mi niña.» «Llévala a la galería.» «¡Pero, niña Eugenia!» «Aquí sólo quiero mis muebles Luis XV.» ⑥ «A la postre el sillón de Viena volvía a la sala. Ríe suavemente.» La nana lo traía a escondidas, antes de que papá Bukhart llegara. ⑦ «¿Por qué no te sientas, Inés? ;Por qué no hablamos? Hoy es un buen día para los recuerdos.»

INÉS

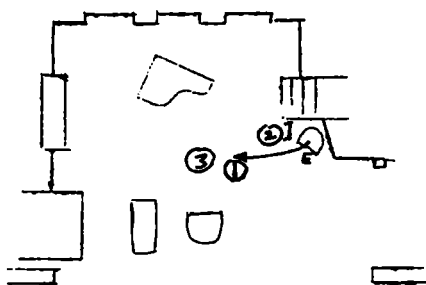
Idiomatica. El tiempo todo es para ti un recuerdo.

EMILIA

⑧ ¡Ya ves, tú lo mencionaste!

INÉS

⑨ Antes había mencionado algo que tú debías hacer, Emilia.



(1) E. se levanta y \times hacia C \times delante de I.

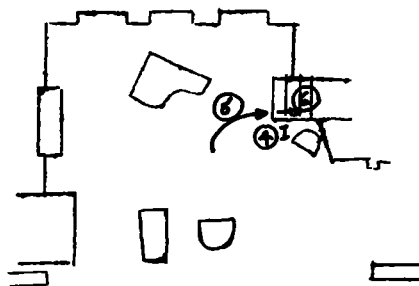
(2) I. igual, siguiéndola con la vista.

(3) E. se detiene y se vuelve a mirarla.

(4) I. igual.

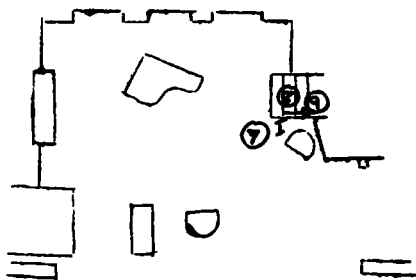
(5) E. va a $\text{E} \frac{1}{2}$ y sube la esc.

(6) Ya a la mitad, se detiene y le habla a I. hacia abajo.



(7) I. se vuelve para mirarla 3/4 de espalda y hacia arriba. Igual actitud.

(8) E. se apoya en el pasamanos con ambas manos. I. igual, sin contestarle.



(9) E. sube otro escalón más obedeciendo a la orden muda de I. Pero se detiene, mirando turbada a I., agarrándose a su excusa.

EMILIA ①

[Levantándose.] Es cierto. Perdona. *[Cruza/hacia la izquierda.]* A veces me olvido. Lo prepararé en seguida.

INÉS

② ¿Adónde vas?

EMILIA

[Deteniéndose sorprendida.] A preparar el tescito de naranjo que dijiste.

INÉS

④ El traje de novia, Emilia. Y los encajes.

EMILIA

⑤ Ah, sí, sí! Ya me lo habías dicho. *[Vuelve sobre sus pasos/palo se detiene. Timidamente.]* Inés, ¿no podría ser el traje azul?

INÉS

⑦ *[Con firmeza.]* No, Emilia. El traje blanco de novia.

[Emilia va hasta la escalera y sube dos escalones. Se detiene.]

EMILIA

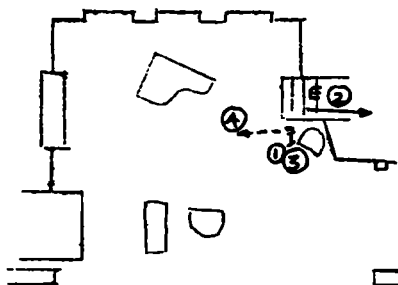
⑧ *[Timidamente.]* ¿Sabes? Los encajes se verían bien con el traje azul.

[Inés la mira en silencio. Emilia sube dos escalones más. Se detiene.]

EMILIA

⑨ Es... Es que no sé dónde está el traje que dices...

(1) I. agarra un baldañstre con mano **D** y se yergue hacia E.



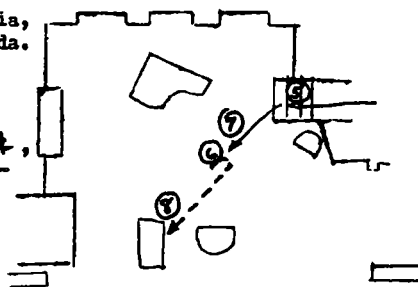
(2) E. se asusta algo y obedece subiendo rápidamente y desapareciendo X eso.

(3) Al salir E., I. suspira agotada y recuesta su cabeza sobre la mano en el baldañstre.

(4) I. vuelve a suspirar. Se yergue, retira la mano del baldañstre e inicia pasos hacia CF.

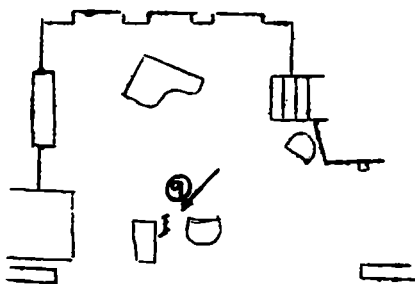
(5) E. aparece en lo alto de la escalera trayendo el traje de novia, casi envolviéndola, transfigurada.

(6) I. se va volviendo y al ver a E. ahoga un grito con su mano **Z**, espantada X la visión que produce E. con la vestimenta.



(7) E. desciende la eso. e Inés va retrocediendo en ángulo hacia CF, fascinada. E. avanza con los brazos extendidos hacia I.

(8) I. tropieza de espalda con el SV. y se vuelve bruscamente a **D** apoyándose en el espaldar con su mano **D** y escondiendo el rostro en su mano **Z** en un grito ahogado.



(9) E. se detiene al lado de I. a su **Z** con el traje extendido hacia ésta.

INÉS

① En el arca de mi habitación. Es lo único que contiene el arca. No podrás confundirte. ②

Emilia llega a lo alto de la escalera y sale. Inés hace un gesto de supremo cansancio. Se pasa el dorso de la mano por la frente y se dejó caer en la butaca. Su voz se oye en un susurro.

Sube LUZ NORMAL entre MARCHA NUPCIAL y MARCHA ESPECIAL ESCALERA

INÉS

③ ¡Av, Hortensia, Hortensia, qué cansada estoy! (Apoya el codo en el brazo de la butaca y la frente en su mano abierta.)

④ ⑤ ⑥ ⑦

Breve intersticio. Empiezan a escucharse, muy débilmente, los acordes de la "Marcha nupcial". Sobre la escalera casi una tenue luz purpúrea. En lo alto aparece Emilia llevando en sus brazos el traje de novia, el velo de encajes y la corona de azahares. El vuelo enorme del traje oculta su pata raída, los encajes flotan a su alrededor. La "Marcha nupcial" sube de volumen y va en crescendo a medida que Emilia desciende muy lentamente, disimulando en lo posible su cojera, erguida y transfigurada bajo la luz purpúrea. Inés va alzando la cabeza a medida que desciende Emilia hasta que logra verla, y entonces empieza a levantarse, fascinada, con algo de espanto en sus ojos, que no pueden apartarse de la figura pequeña extrañamente envuelta en jales nupciales. Ya en la sala, Emilia se va aproximando a Inés. La luz purpúrea en la escalera empieza a extinguirse, pero la "Marcha nupcial" sube apoteósica, ensordecedora, a medida que Emilia avanza. Inés, sin darse cuenta, retrocede. Un mueble a sus espaldas la detiene al fin. Emilia extiende los brazos para entregarle las prendas nupciales. Inés bruscamente, se vuelve de espaldas y oculta el rostro entre las manos.

Sube MUSICA según Emilia baja escalera!

INÉS

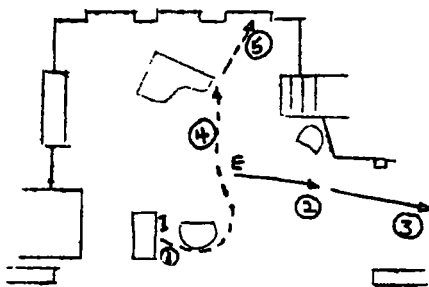
⑧ ¡No! Al grito y gesto de Inés, cesa abruptamente la música. Silencio brusco.

fuera MUSICA " ESCALERA sube LUZ NORMAL

EMILIA

⑨ Aquí está el traje de Hortensia, Inés. Inés hace esfuerzos por dominarse. Se yergue. Sin volverse, dice:

- (1) I. se yergue y sin volverse le habla a E. sin mirarla, conteniendo su emoción a duras penas.



- (2) E. obedece dirigiéndose al pas. Se detiene con temor, titubeante y emitiendo un sonido de miedo. I. sin mirarla le habla.

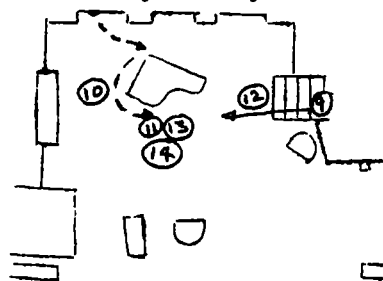
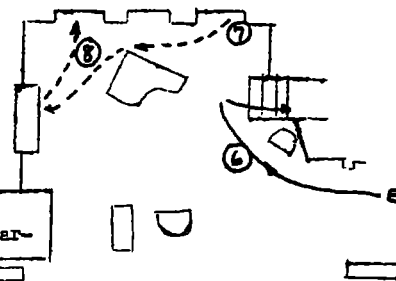
- (3) E. desaparece por el pas.

- (4) I. completamente abatida se vuelve a B y se apoya en espaldar B. con su mano D; luego da pasos lentos y pesados hacia C F P. apoyándose en éste con la mano \neq por unos instantes. Encorvada

conteniendo los sollozos, hasta que sin poderse contener, levanta la cabeza y mira la puerta \neq E; se arroja hacia ella.

- (5) Apoya la frente contra la puerta y da rienda suelta a su dolor. Extiende los brazos como si se abrazase a la puerta y queda así de espaldas al público, sollozando entrecortadamente y balbucea incoherentemente el nombre de Hortensia.

- (6) E. aparece en el pas. y al ver a I. se desmiente. Lentamente se le va acercando, como si fuera a hablarle, pero se detiene F a la esc. Prefiere mejor subir por ésta. Teme-



rosa, se hace un ovillo en último escalón de esc. Se abraza a un baldaire con mano \neq y con la D en la boca, observa a I. por hombro D, mordiéndose las uñas.

- (7) I. va calmándose poco a poco. Se vuelve a limpiándose los ojos. Ve el candelabro y el quinqué fuera de sitio. Reacciona volviendo a ser la I. de siempre, más dura aún después de ese momento de debilidad.

- (8) Se acerca al P. coge el candelabro y lo lleva a la cons. Rehuye su imagen en el espejo. Coge el quinqué con mano \neq ; se vuelve y con la D cierra la persiana estrepitosamente. Lleva el quinqué al P.

- (9) E. que la observa. haer, extiende mano D hacia I en gesto de contrariedad infantil. Al ver que I. insiste en su intento, E. vuelve mano al baldaire y frota el dedo índice contra éste, compungida.

- (10) I. arregla el mantón de Manila, adelantándose al F por D P. E. la observa.

- (11) Ya en F P. I. nota que el mantón está agarrado por la tapa. Levanta ésta y descubre el cofre adentro. Lo coge y cierra la tapa. Abre el cofre de F.

- (12) E. que la ha observado asustada, se levanta sobresaltada y rápida baja la esc. y se le acerca suplicante a su \neq .

- (13) I. saca el cuaderno del cofre y deposita éste sobre el P. Lo abre y lee con sarcasmo.

- (14) I. que ha presentido la presencia de E., levanta la vista y la mira con dureza.

①

INÉS

Ten la bondad de llevárselo a... Lívalo a la habitación. Yo iré luego.

Emilia se vuelve y se dirige a la puerta de la derecha. Al llegar ante ella se detiene, mira la puerta con aprensión, y se vuelve a medias para mirar a Inés.

INÉS

(Sin verla, pero adivinando la vacilación de Emilia, con voz bura.) ¡Entra, Emilia! (2)

sube
LUZ
PERSIANA

Emilia abre la puerta y sale de escena. Inés va lentamente al fondo. Se acerca a una de las puertas cerradas. Apoya la frente sobre la puerta, luego extiende los brazos como si quisiera abrazarla a la puerta cerrada, y sostiene así, como crucificada sobre las hojas que no han de abrirse jamás. Entra Emilia por la derecha, cerrando la puerta tras de sí. Ve a Inés en el fondo y se descubre. Da unos pasos indecisos. Al fin se desliza sigilosamente hasta la escalera. Pero en vez de subir, se queda en el primer escalón. Lentamente se va escurriendo hasta el piso sin dejar de mirar a Inés. Se sienta hecha un ovillo en el escalón y se queda allí quieta, como un niño asustado, mordéndose una uña, observando a Inés a través de los balaustrados de la escalera. Inés se ha ido calzando, se mueve, se acerca al piano y se apoya en él. Se limpia los ojos con las yemas de los dedos. Se fija en el candelabro. Mira hacia la consola. Toma el candelabro y vaja colocarlo en la consola. Emilia hace un infantil gesto de contrariedad. Inés toma el quinqué y vuela a dejarlo sobre el piano. Nuevo gesto de contrariedad de Emilia. Inés alisa el mantón de Manila que sirve de tapete al piano. Nota que una de sus puntas está pillada con la tapa posterior. Da la vuelta, mueve el boté con las flores, alza la tapa para librar el mantón y descubre el cofre de Emilia. Lo saca. Emilia se pone de pie, sobresaltada. Inés abre el cofre y toma el cuaderno. Avanza con él hasta primer término. Lo abre.

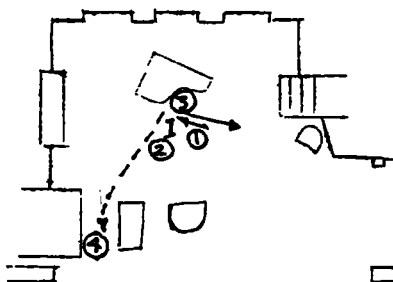
- ④
- ⑤ |||
- ⑥ |||
- ⑦
- ⑧
- ⑨
- ⑩
- ⑪
- ⑫

⑬

INÉS

(Leyendo.) «Sólo tu mano purificará mi corazón.» (Destubre a Emilia que la mira espantada. Tus versos, Emilia... (Emilia se adelanta suplicante.) (14)

(1) E. extiende manos hacia I., suplicante.



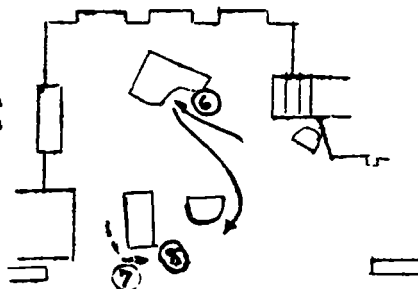
(2) I. cierra el cuaderno violentamente.

(3) I. le entrega el cuaderno a E. con brusquedad. Esta lo aprieta contra su pecho, retirándose unos pasos a \neq .

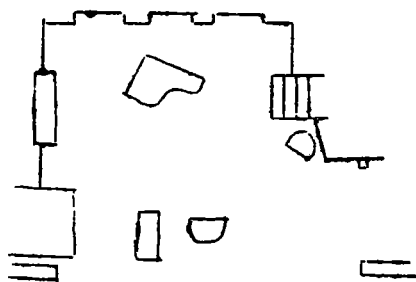
(4) I. se adelanta a \neq F DSV, hablando mientras camina y mirando a E. por hombro \neq .

(5) Ambas en sus respectivas posiciones, de F.

(6) E. \times hasta \neq F.; guarda el cuaderno dentro del cofre, levanta la tapa y lo coloca adentro. I. la ha seguido con la mirada. E. habla mientras ejecuta la acción.



(7) I. le habla por encima hombro \neq .



(8) I., mientras habla, camina hacia \neq F SV. E. fascinada se le acerca, adelantándose por \neq B a la \neq de I. Esta queda de F; E. de perfil a \neq .

① EMILIA
No me los quites, Inés.

INÉS ④
② *[Va hacia Emilia lentamente, presentándole el cuaderno abierto. Nunca te he quitado nada, Emilia. [Deja el cuaderno en manos de Emilia.] Nunca. [Se aleja de Emilia.] Nunca tampoco me gustaron tus versos. Nunca. [Emilia abre el cuaderno contra su pecho y va hacia el teatro.]* Los recuerdo todos. Hay algo innombrado en ellos. Algo... indecoroso, Emilia.

EMILIA
[Protestando.] ¡Son puros, mis versos!

INÉS
⑤ *[Después de una breve pausa, como recitando para sí.]* «Tu pie lisiado sobre una palabra: Amor».

EMILIA
[Corrigiendo, ofendida.] «Tu pie de fauno», Inés.

INÉS
Sí, a eso me refero. Si habieras escrito «tu pie lisiado», sería algo que entendería como tuyo. Pero un «pie de fauno»... Es casi obsceno viniendo de ti.

EMILIA
⑥ *[Guardando el cuaderno en el cofre y luego éste en el piano.]* Es inútil discutir contigo, Inésita. Nunca entendiste nada de poesía.

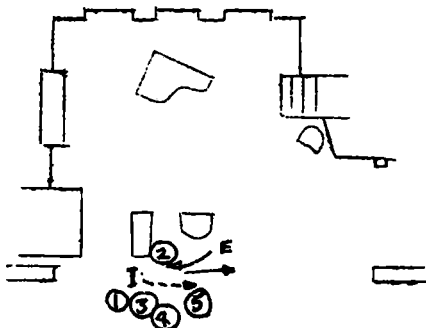
INÉS
⑦ Te equivocas. Entiendo mucho de poesía. Entiendo bien la poesía de los silencios largos, del hambre y la miseria, y el orgullo. Y las frases pueriles, y las frases que hieren. La poesía ⑧

(1) I. sin volverse le habla por encima
hombro \neq .

(2) E. manos unidas en éxtasis, se le acerca
más.

(3) I. ríe sarcásticamente, sin mirarla.

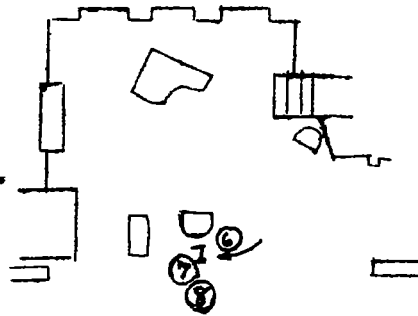
(4) I. se vuelve a mirarla violenta.
E. confusa.



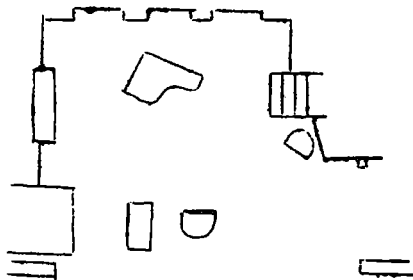
(5) I. se le va acercando más violenta aún.
E. retrocede un poco a \neq . I. queda
F a B.

(6) E. se le acerca suplicante.

(7) I. la mira enigmática, siempre de F.



(8) I. mira al F .



de la vejez y la penumbra, del sol despiadado, y la mendicidad encubierta. La poesía del cáncer de Hortensia, y la multiplicación monstruosa de las células en el pecho querido de Hortensia, y el dolor hondo que corrompe sin gritos. La poesía horrible del tiempo también yo la conozco, Emilia. Tuve que conocerlas todas, para que tú conservaras la tuya. Y la suya Hortensia.

EMILIA

(Deslumbrada.) ¡Inés! Estás hablando..., ¡estás hablando en poesía!

INÉS

¡Pobrecita Emilia, que cree apresar la poesía en sus pobres versos!... Y la poesía se le escapa en la vida horrible de cada día nuestro... (Sintiéndolo.) «Sólo tu mano purificará mi corazón. ¿Lo purificó acaso, Emilia?»

EMILIA

(Conlusa.) Yo... no..., no sé...

INÉS

(Apasionada.) ¡Purifica el cáncer que corrompe, purifica el fuego que destruye! ¡Purifican el amor y los celos y el odio, y el amor de nuevo! Y el infierno. Y quizá la muerte.

EMILIA

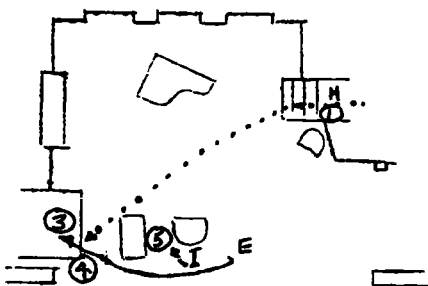
(Medrosa.) No, Inesita, no hables así.

INÉS

¿Por qué no, Emilia? Sólo he nombrado a la muerte. Y hemos visto la muerte cara a cara, ¿no es cierto? Mamá Eugenia. Papá Bukhart. La nana negra. Papá Bukhart, ¿recuerdas?...

(Languidece la luz y empieza a escucharse lejano/una marcha fúnebre.) Desde que murió mamá Eugenia, abandonó la casa de los soles truncos. Y se marchó a la hacienda. Desbocaba

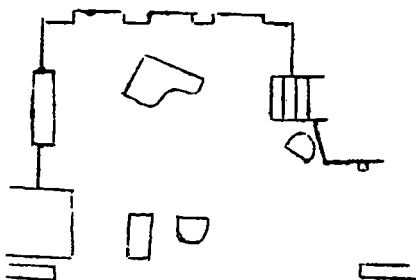
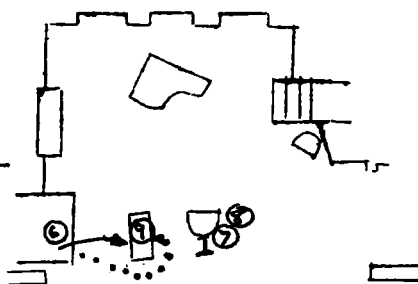
bajo LUZ NORMAL
en la MARCHA FUNEBRE
de E



- (1) H. baja la esc., arreglándose el vestido, sacudiéndose los hombros, etc.
- (2) H. y E. miran hacia B F vest.
- (3) H. baja corriendo la esc., a la vez que E. corre hacia plat.
- (4) H. llega al lado de E. Ambas quedan de espaldas al público, mirando hacia el vest. E. subida a la plat. H. abajo. Están abrazadas y aterradas.

- (5) I. se ha ido volviendo hacia B mirando al vest. H. y E. se van volteando poco a poco como si siguieran los pasos de los negros que cargan el cuerpo en andas por el vest. hacia la sala.

- (6) E. y H. lanzan un grito ahogado sin articular casi el nombre, llevando sus respectivas manos $\frac{1}{2}$ y B a la boca.



- (7) I. extiende mano B hacia plat. y sigue moviéndola en dirección al sillón, según describe la escena. Con la mano $\frac{1}{2}$ se apoya en el espaldar de la B.
- (8) La última palabra de I. debe coincidir con la nota más alta de la música.

- (9) Las tres lanzan un grito ahogado en sollozo. H. y E. corren a arrodillarse a cada lado del SV que está de espaldas. H. queda a la $\frac{1}{2}$ y E. a la B. E. pone su antebrazo $\frac{1}{2}$ sobre el brazo del SV y apoya su frente sobre aquél. Su mano B crispada en la boca. H. hace lo mismo, pero a la inversa. I. queda apoyándose con ambas manos en el espaldar de la B. Las tres sollozan desgarradamente.

caballos por las vegas de caña. Como un loco. Y aquel día
 Fué una tarde de octubre. Estábamos tú y yo en la sala. Poco
 después bajaba de su habitación Hortensia. *Efectivamente,*
Hortensia, bajo una luz azul de quina descendió por la esca-
lera. Tiene veinticinco años. Viste severa hasta el casa chico
violata, moda de principios de siglo. De pronto, oímos golpes
 desesperados en el portalón de arriba. *Es el cochero, se oye*
golpes en el portalón, abajo, en la calle, hacia la izquierda.
Emilia y Hortensia reaccionan al sonido de los golpes. Inés
se arrastra de espaldas, tembora. Luego, el grito terrible de la masa
 (Hortensia) ya en la sala, corre y se abraza a Emilia. Ambas
 miran con aprensión hacia la izquierda. Se ha apagado toda
 luz normal. Sólo un reflejo azulado ilumina la escena. Se oyen
 pasos subiendo en golpe rítmico de marcha fúnebre por la esca-
 lera que conduce del pasadizo al vestíbulo. Aumenta el sonido de
 la marcha. Hay pasos en la escalera. Ya, ya se acercan. Ya
 están en el vestíbulo. Los cuatro criados negros cargando el
 cuerpo. Ya avanzan rítmicamente con el cuerpo en andas. Ya
 entran en la sala. *[Hortensia da un grito ahogado.]*

vale

entre 1.132 1.133. DARRAC

golpes rítmicos

HORTENSIA

6 ¡Papá Bukhart! *[A través de las reacciones de Hortensia y Emilia, caracterizadas con exactitud lo que Inés narra.]*

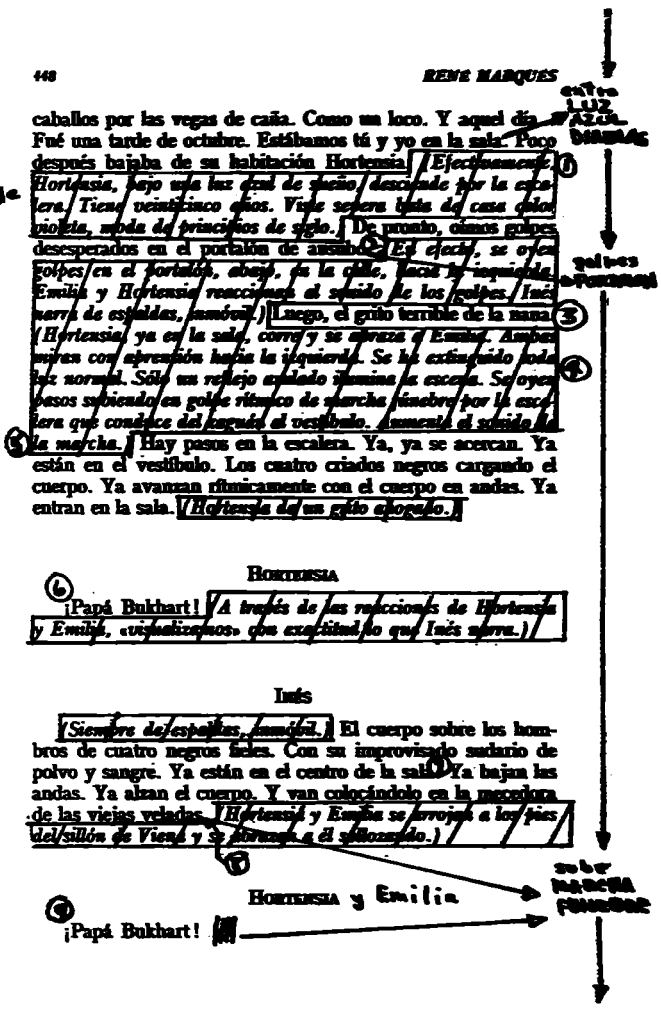
Inés

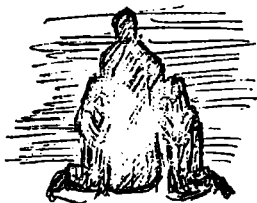
[Siempre de espaldas, tembora.] El cuerpo sobre los hombros de cuatro negros fieles. Con su improvisado sudario de polvo y sangre. Ya están en el centro de la sala. Ya bajan las andas. Ya alzan el cuerpo. Y van colocándolo en la mecedora de las viejas veladas. *[Hortensia y Emilia se arrojan a los pies del sillón de Vienn y se arrojan a él silbando.]*

HORTENSIA y Emilia

9 ¡Papá Bukhart!

sobre MARCA FUNDAR





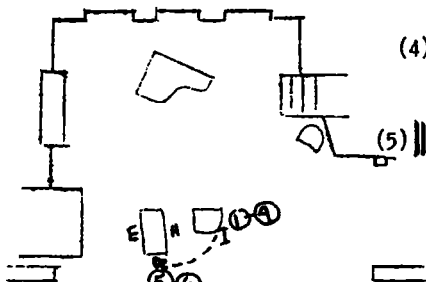
(1) ||| I. se va irguiendo lentamente y queda de F .

(2) I. une manos en el pecho.

(3) Va deslizando las manos hacia los antebrazos, luego hacia sus hombros, quedando X sobre el pecho.

(4) I. en la misma actitud, encoje los hombros, estremeciéndose y cerrando los ojos, como si quisiera abrazarse a si misma.

(5) ||| Con las manos en igual posición empieza a dar pasos lentos hacia el SV, según dice la frase. Queda F al SV de F entre E. y H. I. de F y H. y E. en sus respectivas posiciones.



(6) ||| I. mira a E. y bajando de su hombro la mano D la lleva hacia ésta. E. sin moverse, levanta mano D e I. se la toma. Se sostienen así unos segundos.

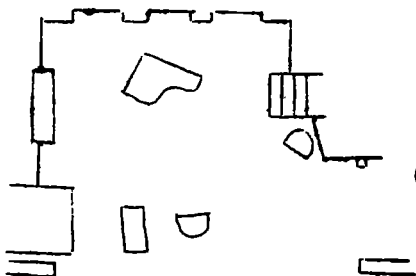
(7) I. mira a H. y repite movimiento anterior, pero a la inversa. Permanece unos segundos entre ambas, sosteniendo sus respectivas manos y de H. y E. aún arrodilladas a cada lado SV, adelantan torsos a F, recos recostando rostros de F, ojos cerrados contra piernas de I que está de F.

(8) I. suelta la mano de E. y levantando su mano X hace que H. se levante. Ya H. de pie, I. hace que recueste su cabeza en su hombro. Ambas caminan así, lentamente a

doblando hacia F hasta la esc., mientras I. habla. E. en igual posición.

(9) Se detienen ambas. I. extiende mano D. H. con cabeza baja. E. sigue igual.

(10) ||| Reanudan pasos hacia eso. H. sube primero y detrás I. sosteniéndola por su antebrazo D. Se detienen en los primeros escalones.



(11) I. abrumada hacia H. quien está absorta con la cabeza baja.

(12) Terminan de subir la esc. I. demuestra gráficamente al subir el peso del dolor.

(13) Ambas se detienen. I. vuelve cabeza y mira hacia E. abajo.

(14) I. vuelve a mirar a H. Con gran pesar desaparecen por el desoanso.

LOS SOLES TRUNCOS

Inés

777
Baja
MARINA
FUNEBRE

1

Aquí estábamos las tres, llorando. Reunidas como siempre en la gran sala. Las tres puertas de dos hojas, cerradas como siempre sobre el balcón. Los tres soles truncos oponiendo al sol sus colores: azul, amarillo, rojo. Y el tiempo entonces se partió en dos: atrás quedóse el mundo de la vida segura. Y el presente tornóse en el comienzo de un futuro preñado de desastres.

4

Como si la muerte esta vez hubiese sido el filo atroz de un cuchillo que cercenara el tiempo, y dejase escapar por su herida un torbellino de cosas jamás soñadas. Empezó mi calvario!

(Se sigue lentamente desde primer término, donde permanece en la oscuridad, hasta donde están Emilia y Hortensia.)

Alimentando tus sueños, Emilia. Alimentando, Hortensia, tu orgullo. Levanta la Hortensia y la hace suavemente, apoyando la cabeza en su hombro maternal la va conduciendo hacia la escalera. En el hombro ancho y fuerte de Inés. De Inés, la fea.

11

Sin vender nuestras tierras a los bárbaros. Para que a la posire los bárbaros se quedaran con ellas. Empezó a subir la escalera, siempre conduciendo a Hortensia. Sigue oyéndose la marcha funebre.

Jamás vendáis vuestras tierras, niñas. La consigna de papa Bukhart, ¡qué mal la interpretaste, Hortensia! Tierras que no se trabajan siempre serán de los bárbaros...

[Pausa y transición.] Y sin proporcionarme nunca la palabra que hubiese dado sosiego a la horrible incertidumbre. Compartiendo sólo a medias el secreto nuestro. Porque compartirlo todo hubiese herido tu orgullo, demasiado. Sí, tú lo sabías. Yo también amé a tu alférez. Lo adivinaste cuando te revelé su traición. ¡Cómo te gozaste en hacerme expiar mi culpa! ¡La culpa de haber destruido, adrede, tu felicidad! ¡Cuánto nos odiamos, amándonos! ¡Cuántos años de expiación para Inés, la fea!

12

Día a día, ascendiendo mi calvario. Han llegado a lo alto de la escalera. Ambas desahucen. Sigue oyéndose la voz de Inés. Con los sueños de mi Emilia. Con el peso de tu orgullo.

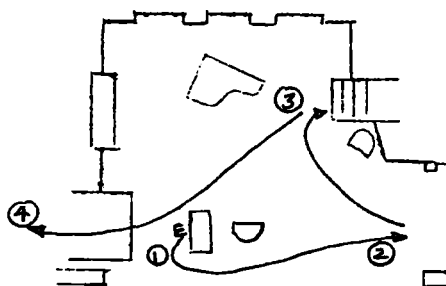
Al extinguirse la voz, se oye un golpe en estruendoso sobre el portalón de alabastro, en el segundo. Cesa simultáneamente la marcha funebre, se apaga la luz azul y surge, de súbito, la iluminación normal que viene del exterior, fondo. Emilia permanece en el piso, casi de bruces, el rostro hundido en el cuello del sillón de Yvona.

12

Sube
MUSICA
en la
oscuridad,
Voluntad
de E

golpes PORTALON
Fuera AZUL DIABLAS
entra LUZ NORMAL
Fuera MARCHA FUNEBRE

(1) E. parece despertar de un sueño. Mira a todas partes, luego hacia el vest. Se levanta espantada.



(2) X a ext. $\frac{1}{2}$ llamando hacia el pas. desesperada.

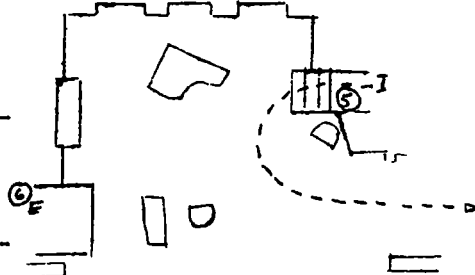
(3) Se vuelve y va $\frac{1}{2}$ a eso., llamando hacia arriba. Aterrada se lleva las manos a la cara y mira hacia vest.

(4) X hacia la plat. por el C F al P. y desaparece por el vest.

(5) I. aparece en la eso. trayendo una polvora. Baja y se adelanta a $\frac{1}{2}$ F desapareciendo por el pas.

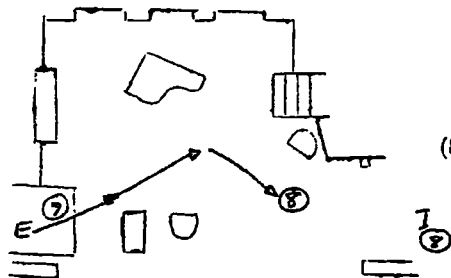
(6) E. a la TB abajo con desesperación. La escena sola.

(7) E. aparece sobre la plat., jadeante, llamando a I. desespera-



damente. X hasta el C detrás SV y B. Llama a todas partes.

(8) I. desde TB pas. E. al escucharla se adelanta a $\frac{1}{2}$ F.



Sigue oyéndose el golpear con puños y palmas sobre el portafón de ayudo. Emilia alza la cabeza asustada. Se incorpora a medias. Mira con espanto hacia la izquierda. Se levanta.

Siguen
GOLPES PORTAFÓN (se repiten en las pausas // de Emilia)

EMILIA

1 Inés... Inesita... Da una vuelta, ¡decida, práida! Inés...
Inés. ¿Oyes? Lllaman abajo. Llanfando. Inés 2 Inesita...
Vuelven a oírse los golpes sobre el portafón. Emilia vacila una vez más. Voooy... Al fin se decide. Se dirige a la izquierda. Se detiene en el mismo punto. Se vuelve a medias. ¡Inés?... 3
Dios mío Vuelven a oírse los golpes. Voooy 4 Salte izquierda.

5 Breve intervalo, durante el cual se oyen los pasos de Emilia bajando por la escalera de entrada. En lo alto de la escalera que conduce a las habitaciones superiores aparece Inés. Tiene en sus manos una polvera grande de porcelana. Bajal lentamente. Llega a la sala y se dirige a la puerta de la derecha. La abre y sale de escena cerrando la puerta tras de sí. Se oye la voz de Emilia, abajo, en el segundo.

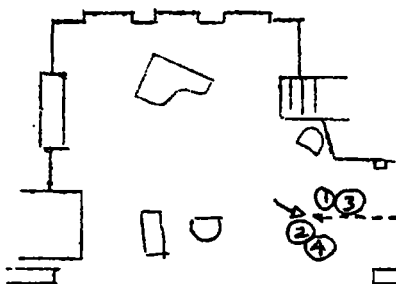
EMILIA

6 ¡No, no! No pueden entrar. Esta casa es nuestra. ¡No! Están equivocados. Esperen aquí. Lllamaré a Inés. Llamada. ¡Inés! No contesta. Iré a buscarla. No, no pueden subir. Por favor, caballeros, me molesta el sol. No estoy acostumbrada. ¡Inés! Esperen. Iré a buscarla. ¡Dios mío, esperen aquí! Se oyen los pasos de Emilia en la escalera de entrada. El golpe recto de su pie izquierdo sobre la madera de los escalones. Su voz jadeante, angustiada. ¡Inés! Inesita... Los pasos en la escalera, luego la puerta del vestíbulo que se cierra. La voz de Emilia se oye ahora en el vestíbulo. ¡Ay, Inesita, corre, ven!

7 ¡Inés! Entra a la sala, jadeante. ¡Inés! ¡Aver que no has nadie, esta llorosa! ¡Por amor de Dios, Inés!, ¿dónde estás?

INÉS

Desde la habitación de la derecha. Emilia.



(1) I. aparece por el pas. y ve a E. Esta a su vez la ve y se le acerca presurosa. Quedan casi F S.

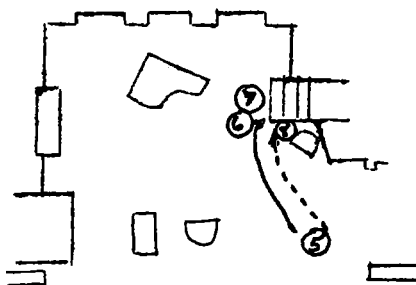
(2) E. se abraza con desesperación a I. Casi histérica, se separa de ella y le toca la cara, los hombros, como cerciorándose de que es ella en verdad.

(3) I. la sacude por los hombros tratando de calmarla.

(4) Ambas igual posición. E. se cubre la cara con las manos, sollozando.

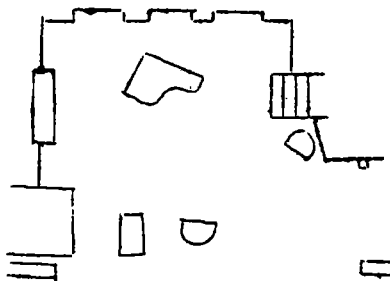
(5) I. trata de quitarle las manos de la cara.

(6) E. agarra las manos de I. y se las oprime. Las suelta y va



retrocediendo hasta F asc.

(7). Con gran dolor se lleva dorso de ambas manos a los ojos. Se inclina hasta rozar así la parte baja del pasamanos eso.



(8) I. tensa, se le acerca y tomándole la mano D con la suya, la hace er- girirse.

LOS SOLES TRUNCOS

457

EMILIA

Corriendo frenosamente hacia la puerta de la derecha, con voz desgarrada. ¡Inés!

Entra Inés por la derecha.

INÉS

① Emilia, ¿qué ocurre? ¿Por qué gritas? *Emilia se echa de sus brazos sollozando.*

EMILIA

② ¡Estás aquí, Inés! ¡Ay, qué bueno que estás aquí, Inesita!

INÉS

③ Cálmate, criatura. ¿Por qué lloras?

EMILIA

④ Esos hombres...

INÉS

⑤ ¿Quiénes? ¿Qué hombres?

EMILIA

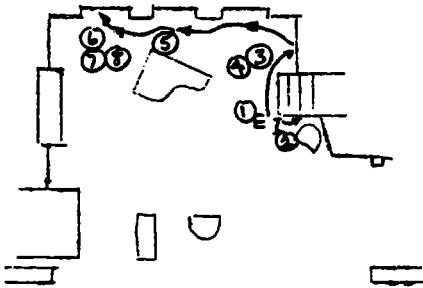
⑥ *Doñándose, logra hablar con voz entrecortada.* Los que están abajo... Fui a abrir... Como tú no estabas... Y el sol me dió en la cara... Y hablaron de la casa... Les dije que estaban equivocados... Pero no tuvieron consideración. El sol, así, de frente...

INÉS

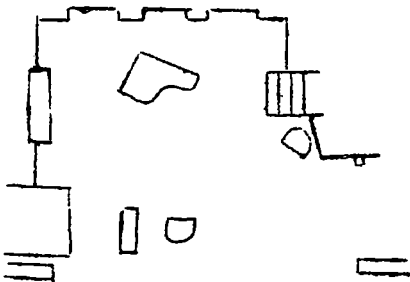
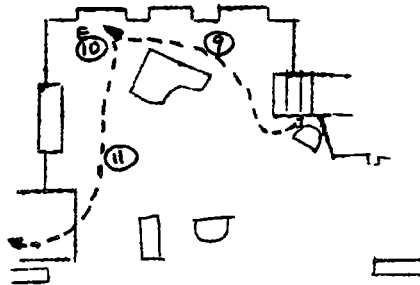
⑦ ¿De qué casa hablaron?

EMILIA

La de la calle del Cristo, la de los soles truncos...



- (1) E. en un susurro, ojos desorbitados.
- (2) I. le suelta la mano; da un paso a $\frac{1}{2}$ de F agarrando balaustras con ambas manos, cara vuelta a $\frac{1}{2}$.
- (3) E. retrocede F a la pared D de la esc. mientras habla. Señala con mano D los soles trunco de las puertas al F.
- (4) || Me histérica, recostándose de la pared, agitando la cabeza de un lado a otro, pero pegada a la pared.
- (5) E. x F a las tres puertas al F, casi acariciándolas con mano D, según habla. Llego hasta la tercera puerta DF. I. ha permanecido quieta en igual posición. Pero ahora observa a E.
- (6) || Vuelve a reír recostándose de F de la tercera puerta, cerrando los ojos.
- (7) Abre los ojos y mira a I.
- (8) E. esconde el rostro entre sus manos.
- (9) I. se le acerca x D P. decidida.



- (10) E. reacciona animadamente. Agarra a I. por los hombros.
- (11) I. se desprende de E. y adelantándose hacia plat., sube y desaparece.

INÉS

¿Qué dijeron de la casa?

EMILIA ①

(En voz baja, como en secreto.) ¡Ya no es nuestra!

INÉS

② ¿Qué estás diciendo?

EMILIA

③ (Sejantose de Inés, señalando a los soles de las tres puertas del fondo.) La de los soles trancos... Ya no es nuestra. Otra subasta, ¿sabes? Debíamos tantos, tantos años... Otra vez el tiempo jugando suciamente! ¡Igual que la hacienda de Tox Alta! Igual que Estrasburgo, que se la dió a Francia! Otra jugada sucia del tiempo. ¡Ya no es nuestra! Lo dijeron ellos, los emisarios del tiempo. Y será hostería de l'ajo, para los turistas, y los banqueros, y los oficiales de la armada aquella que bombardeó San Juan. Ya no es nuestra nuestra casa. Ya no podremos combatir el tiempo, Inés. Ya no tenemos casa!

INÉS

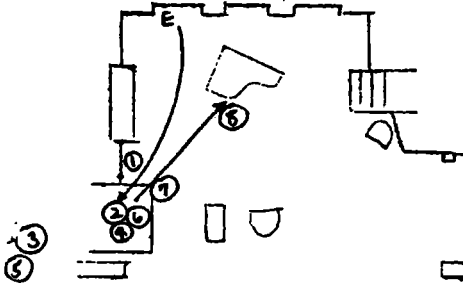
④ ¿Están abajo esos hombres?

EMILIA

⑤ Si. No los dejé subir. (Animándose.) Esperan por tí, Inés. Y tú sabrás lo que deba hacerse, como siempre. No está perdida nuestra casa, ¿verdad? (Sabudichola por los hombres.) Tú sabrás luchar. Te fingirás loca, como otras veces...

INÉS ⑥

(Desbrenhiéndose de Emilia.) No será necesario esta vez, Emilia. (Cruza decidida hacia la izquierda.) ¡Te lo juro! No será necesario. (Sale izquierda.)



(1) E. la sigue hasta el borde de la plat., pero se queda en la bajante de la arcada del vest. delante coma.

(2) E. se recuesta de la bajante de la arcada. Brazo *B* doblado en alto, cabeza recostada de *F*; mano *A* agarrando borde bajante. Ojos cerrados.

(3) I. a la *B* TB abajo.

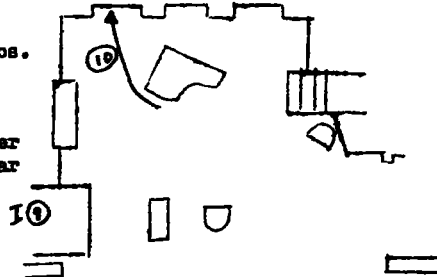
(4) E. se vuelve de *F* uniendo las manos en la frente, como en una plegaria. Ojos aún cerrados; recostada aún de la bajante.

(5) I. en *o*rescendo TB.

(6) E. baja las manos y abre los ojos.

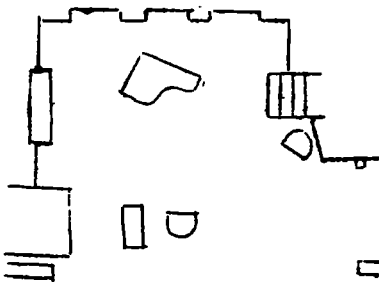
(7) E. se vuelve mirando con terror hacia vest. Empieza a retroceder a *B* *F*, creyendo que van a atacar a I.

(8) Tropeziza con el *P*. y sin querer



rosa el mantón de Manila. Lo mira; y lo agarra clavándole las uñas, aterrada y violenta a la ves.

(9) I. aun TB al borde de la locura.



(10) E. se asusta y va retrocediendo hacia *F* *D* llevando el mantón fuertemente agarrado.

EMILIA

Yendo hacia la izquierda. ¹ Eso es, Inés. Defiende tu casa. La casa de mamá Eugenia. De papá Bukhart. La de la nana negra que nos lloraba, y nos cantaba, y nos mecía, sin oponerse al tiempo. La de Hortensia y Emilia. La casa nuestra.

Se oye la voz de Inés, abajo, hacia la izquierda, en el zaguán.

INÉS

² ¡Fuera de esta casa! ¡Fuera de aquí!

EMILIA

Agarrándose al cortiñón de medio punto. ³ ¡Dios te bendiga, Inés! ¡Dios te bendiga!

INÉS

Su voz en el zaguán. ⁴ Nadie tiene derecho a violar este recinto. *(Gritando, furiosa.)* ¡No me importa que los tiempos cambien! El tiempo de esta casa no es vuestro tiempo! Quemad esos papeles. ¡Cuidado! ¡No me toquéis!

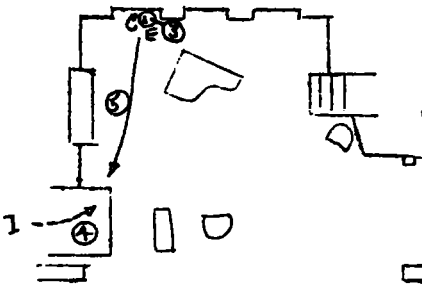
EMILIA

Alarmada, va hacia el piano. ⁵ ¡No lo permitas, Inés! Tus uñas, recuerda tus uñas. Tus uñas largas con olor a tiempo... *(Como si estuviera yendo a Inés luchar.)* ⁶ Clávalas hondo. ¡Así! *Clapa los uñas en el manón de Manila que sirve de tapete al piano.* ⁷ Hasta que brote la sangre. Y desaparezcan las sonrisas.

INÉS

Su voz en el zaguán. ⁸ ¡Fuera! *(Ahogada por la lucha.)* ⁹ Fuera de esta casa, he dicho. No hay ley que obligue a entregar la vida. ¡A nadie quiero aquí! ¡A nadie! ¡Fuera de mi casa! ¡Atrás! ¡Atrás!

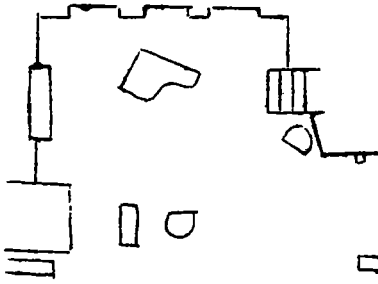
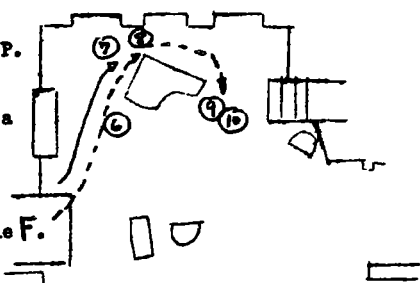
- (1) E. llega hasta la puerta D F tropezando con ésta. Deja caer el mantón; se vuelve de espaldas y golpea la puerta con desesperación:
 Inés...—¡A nadie quiero aquí! (Voz de Emilia junto con la de I. sin ahogarla,
 Inés....—(su último "¡Atrás!", voz de Emilia se superpone a la de I. que quedará de F , casi ininteligible.)



- (2) Voz de E. en crescendo máximo al escucharse el golpe del portallón abajo. Queda en suspenso.
 (3) $|||$ E. en el mismo sitio e igual posición. Vuelve en sí al cerrarse puerta vest.
 (4) $||$ I. aparece sobre plat. agotada y jadeante. Se apoya, casi recostada de la bajante del arco del medio punto del vest.

(5) E. presiente su presencia, se vuelve y al verla corre hacia ella.

- (6) I. sin mirarla, $\times F$ E. y va a F P.
 (7) E. la sigue, desesperada. Queda a su D .
 (8) Inés enciende el quinqué. Está de F . Todo mientras habla.



- (9) I. toma el quinqué con mano \neq , y se mueve a $\neq F$, observando detalladamente la sala. Queda de perfil a \neq .
 (10) Mira a E. por encima hombro D .

EMILIA

(Se mueve hacia una de las puertas del fondo. Al Inés decir: "A nadie quiero aquí", empieza a hablar por encima de la voz de Inés, pero sin ahogarla. Luego, cuando ya Inés ha concluido su último "¡Atrás!", la voz de Emilia sube como si fuese continuación de la de Inés.) Golpea sin piedad, Inés. ¡Así!

Con la misma furia con que golpeas la vida. ¡Así! Contra la miseria, y los hombres, y el mundo. ¡Atrás! ¡Atrás! (Golpeando la puerta del fondo.)

Contra la vida, y el tiempo, y la muerte.

(La casa se estremece toda con el golpe del portallón de aluminio que Inés ha logrado cerrar en el zaguán. Emilia se queda inmóvil, con los peños pegados a la puerta. Corto interjalo.)

Entra Inés por la izquierda, jadeante, dando muestras de la escena salvaje que ella misma ha provocado. Emilia se mueve lentamente. Inés, ¡has triunfado!

INÉS

No. El triunfo es de ellos.

GRAN GOLPE PORTALLÓN al cerrarse

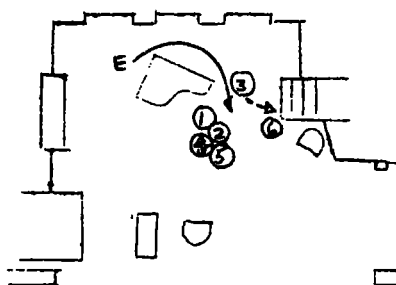
EMILIA

(Con voz ahogada.) ¡Entonces, Dios mío, destruirán la casa!

INÉS

Peor, Emilia. Conservarán la casa, profanándola. Ya no será instrumento purificador de la culpa nuestra. Reconstruir, dicen ellos. Como si tuvieran el poder del tiempo. Jugarán al pasado disfrazando de vejez nueva la casa en ruinas de los soles trunco.

(Cruzando hacia la derecha, sus ojos empiezan a fijarse en la gran mancha de agua que hay sobre el empujador de la pared, junto a la escalera.) Y el tiempo de ellos entrará en la casa, y la casa se llenará de voces extrañas que ahogarán las palabras nuestras, todas las palabras de nuestras vidas. Y sobre el dolor de Hortensia, y el tuyo, Emilia, y el mío, se elevará la risa de los turistas, la digestión ruidosa de los banqueros, la borrachera sucia de los que gritan...



(1) E. se le acerca con un grito ahogado. Llega hasta espalda de I. Le pone ambas manos sobre los hombros, apoyando su frente contra el hombro D de I.

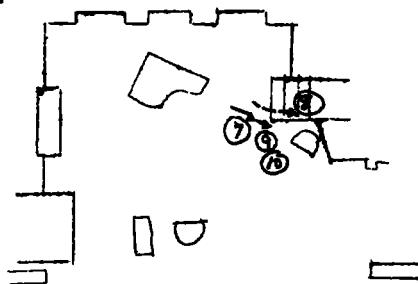
(2) En igual posición, E. desliza su mano D hasta apretar la mano D de I. que está colgante.

(3) || I. observa la mancha en la pared de la F. Libera su mano D y señala hacia pared.

(4) E. levanta la cabeza y mira hacia la pared.

(5) E. levanta mano D y señala al techo.

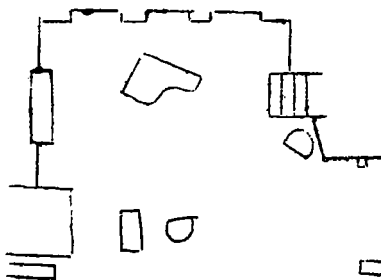
(6) I. da unos pasos hacia la mancha, pero quedando F a la eso.



(7) E. la sigue.

(8) I. sube a la eso. acercándose al pasamanos. Acerca el quinqué a la mancha y la señala con mano D.

(9) E. con entusiasmo se acerca pie eso.



(10) Desconcertada, E. une manos sobre borde del pasamanos.

① EMILIA
¡No, Inés, no!

INÉS
En la hostería de lujo de la calle Cristo.

EMILIA
② Entonces, ¿todo está perdido? ¿No hay nada que hacer? ||
[Pausa.]

INÉS
[Señalando a la gran mancha en el empapelado de la derecha.]
③ ¿Ves esa mancha, Emilia? ¿Sabes lo que es?

EMILIA
④ [Acercándose a Inés.] Es la mancha que dejó el temporal de San Felipe. ¿Recuerdas? El viento destechó la sala...
⑤

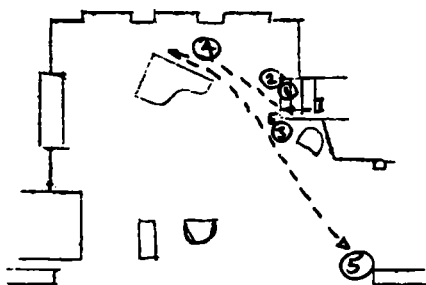
INÉS
⑥ Es un mapa, Emilia. Un mapa dibujado por el tiempo. .

EMILIA
⑦ Es cierto, Inés. Nunca pensé en eso. Es un mapa.

INÉS
⑧ [Señalando.] ¿Ves? Un mundo arriba: el nuestro. Otro mundo abajo: el de ellos. Y un istmo uniendo los dos mundos. [Humorada.] ¡Es preciso destruir el istmo!

EMILIA
⑨ Eso es, Inés. Destruir el istmo. Pero yo... yo no sabría hacerlo.



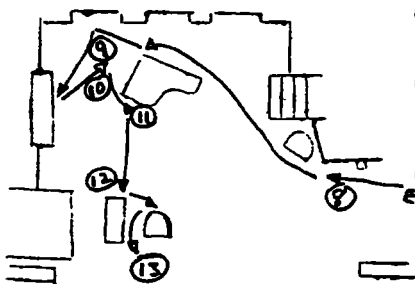
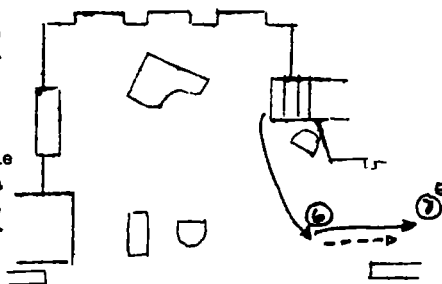


- (1) I. baja hasta E., pero quedando en el último escalón de la esc.
- (2) I. acaricia barbilla de E. con su mano D.
- (3) E. le toma la mano D de I., con fuerza.
- (4) I., sonriendo, lleva las manos de E. a sus labios. Las suelta, baja de la esc. y X hasta D del P. Pone el quinqué sobre éste.
- (5) // I. X Fa E. adelantándose a F pas. De espaldas al público, extiende mano X hacia E. Esta le contesta desde F esc.
- (6) E. se le acerca y le pone el brazo D sobre los hombros. Así abrazadas desaparecen X el pas. con gran dignidad.

(7) E. desde adentro X TB.

(8) ||| E. aparece en pas. Se detiene de F contra pared F pas. Extasiada mira hacia la sala.

(9) Con gran dignidad y casi sin cojear, E. X hacia F D P. Enciende el quinqué. Va a la persiana y la cierra. Se vuelve hacia la cons. y enciende todos los cables de bujía del candelabro.



- (10) Se vuelve y ve el mantón en el suelo. Lo recoge y va a ponerlo sobre el P.
- (11) Levanta la tapa del P. y saca el cofre poniéndolo sobre éste. Acaricia las flores muy levemente.
- (12) Ve los muebles. Se adelanta y voltea de nuevo hacia el F el SV y la E, pero los mueve más hacia la D F para que quede un espacio para el ataúd.
- (13) Queda entre el SV y la E. Observa satisfecha el arreglo. Luego habla hacia el pas.

① INÉS
Lo haremos. ¿Tendrás valor?

③ EMILIA
Para hacer lo que digas, ¡todo el valor del mundo! ④

③ INÉS
Ven, has de jurármelo ante Hortensia. [La lleva hacia la buharda de la derecha.]

EMILIA
Lo juraré, Inés. También Hortensia tendría el valor. Estoy segura. [Inés abre la puerta de la derecha.] Inés, qué hermosa la has puesto! [Ambas salen de escena cerrando la puerta.]
Coro intervalo. Empieza a oírse lejana la música de la "Canción de las Walkirias" de Wagner. Estibia entra por la derecha. Esta vez deja la puerta abierta: se vuelve para mirar al interior. Sonríe. Su rostro refleja paz y alegría.

EMILIA
Sí, Inés, tienes razón. Las tres debemos reunirnos aquí, en la sala. Como siempre. [Va al piano y enciende el quinqué; luego va a la consola y enciende las tres bujías del candelabro. Vuelve al piano y le da un toque a las flores. Abre la tapa posterior del piano, saca el cobre y lo coloca junto al florero. Viene al centro y mueve el sillón de Viéna para dejar un espacio libre casi en el centro de la sala. Se aleja un poco hacia la izquierda para juzgar el efecto. Sonríe. Desde allí se vuelve hacia la puerta de la derecha y grita:] ¡Ya, Inés! ¡Ya!
Empiezan a languidecer las luces del exterior y de la sala. Sigue dramáticamente la música de Las Walkirias. Por la puerta de la derecha aparece Hortensia. Viene tendida sobre un burdo estand de Beneficencia Municipal. El aparú, sin tapa, está colocado sobre una camilla con ruedas. Hortensia luce sus galas nupciales. La cabeza, coronada de encajes y azahares, descansa sobre un gran cojin con

⑨
⑩
⑪
⑫
baja LUZ
PENSATIVA

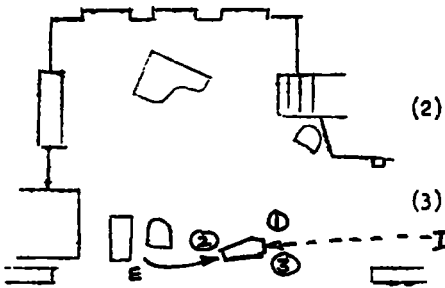
ANGELINCE
baja LUZ
NORMAL
entra
WALKIRIAS

baja MÚSICA
vuelve a subir

⑬

fuera WALKIRIAS
entra INMOLACION
A BRUNILDA
de E

- (1) I. aparece X pas. empujando la camilla con el ataúd y el cadáver de H. X la cabecera. H. luce su ajuar de novia, los encajes caen fuera del ataúd, casi cubriéndolo. I. coloca la camilla a la ~~N~~ F, paralela a la línea del proscenio, cabecera hacia ~~N~~.



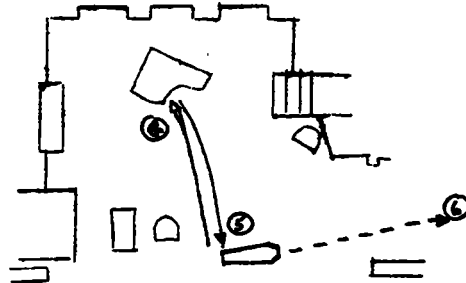
- (2) E. se acerca X D del féretro.

- (3) I. a la ~~N~~ del féretro.

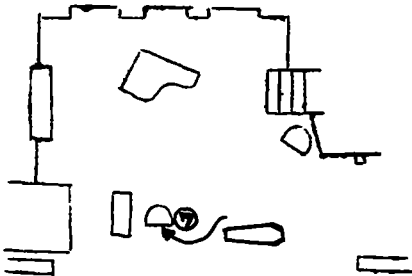
- (4) E. va al P. coje el cofre y regresa al féretro, depositándolo a los pies del cadáver. Ambas lo contemplan con cariño y sonriendo.

- (5) E. mira a I.

- (6) I. se vuelve y desaparece por pas.



- (7) E. se sienta en la B. de F .



Irada elaboradamente bordada y ceñida. El cuello del traje y el velo de encajes se ven flotantes alrededor del atril casi ocultándolo. Inés se ha esmerado en el arreglo estético de todos los detalles, como si no hubiese pensado en que la teta habría de cubrir más tarde la caja burda. La muerte aquí se muestra como un sueño poético, no como una visión macabra. Hortensia muerta, tiene sesenta y ocho años. Las huellas del tiempo y el cancer no han podido borrar del todo la pasada belleza de la más hermosa de las hermanas Bukhari. Entra Inés. Viene empujando la camilla por la cabecera y va a colocarla cuidadosamente en el lugar que ha despejado Emilia. Un rayo de luz azul surge ahora sobre el féretro, ya inmóvil. Emilia se acerca a Hortensia. Baja la música de fondo.

EMILIA

①
② ¿Qué hermosa está!, ¿verdad?

ENTRA ESPECIAL MUERTA

HORTENSIA

(Sonriendo con dulzura.)^③ Como siempre.

Emilia toma del piano el cofre conteniendo su cuaderno de versos y va a depositarlo a los pies de Hortensia.

EMILIA

(Con tierna emoción.)^④ Mi corazón a tus pies, Hortensia.

Una tenue luz purpúrea empieza a iluminar la escena, por encima del rayo azul y de la luz del quinqué y las bujías. Esta iluminación irregular no deberá nunca adquirir la intensidad que antes tuviera la luz natural en escena, la cual, junto a la luz exterior del fondo, ya se ha extinguido. Emilia e Inés continúan contemplando con ternura infinita el rostro de Hortensia. Emilia alza la vista hacia Inés.

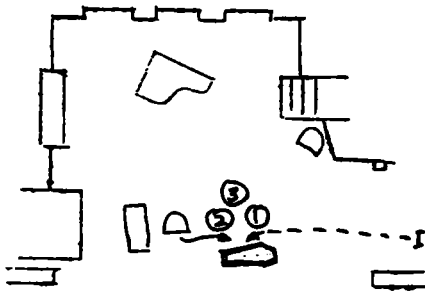
EMILIA

⑤ ¿Ya, Inés?

INÉS

(Sonriendo.) No hay prisa, Emilia. Por esta vez el tiempo nos pertenece. (Se dirige a la puerta de la derecha y sale.)

⑥ ⑦ //



(1) // I. regresa en seguida, trayendo un joyero. Se acerca x D del féretro y lo deposita sobre el pecho de H. y lo abre.

(2) E. se pone de pie y se le acerca feliz x D féretro.

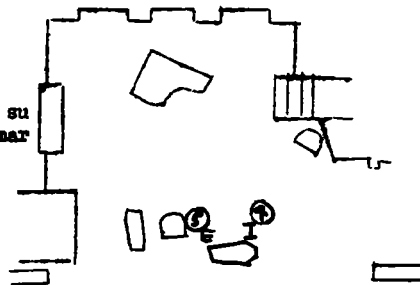
(3) Ambas contemplan las joyas, fascinadas.

(4) I. saca el abanico y se lo cuelga en el cuello a E.

(5) E. lo mira extasiada; lo abre y se abanica majestuosamente.

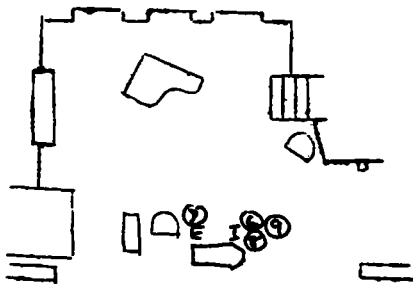
(6) I. saca la sortija de perlas con su mano \neq y extiende la \ominus para tomar la \neq de E.

(7) E. retira su mano asustada.



(8) I. sonrie y coloca luego la sortija en una mano de H.

(9) I. saca la diadema y con ambas manos se la muestra a E.



Emilia se sienta en la butaca. Entra Inés con un joyero en las manos. Se dirige a Inés, rodándolo para que sea al fondo del mismo. Coloca el joyero sobre el pecho de Hortensia. Lo abre.

INÉS

① Tu orgullo, Hortensia.

Emilia se levanta ataluzbrada.

EMILIA

② ¡Inés, has conservado las joyas!

INÉS

③ Sólo las más queridas de Hortensia. Las conservé siempre, para ella. A pesar de la miseria y el hambre. Un último sueño para su orgullo. Lo único bello que no destruyó el cáncer. Antes de morir sonrió al mirarias. *(Cambiando de tono.)* Y el abanico aquel de mamá Eugenia, ¿recuerdas? *(Saca un diminuto abanico de nácar y leucite, del cual pende una larga y gruesa cadena de oro.)* Es tuyo, Emilia. *(Le coloca la cadena al cuello de Emilia.)*

EMILIA

④ *(Acentuando con ternura el abanico abierto.)* Eugenia Sandoval de Bukhart.

INÉS

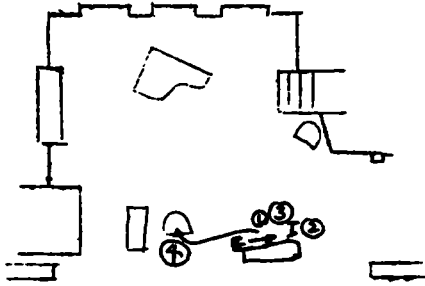
⑤ La sortija de perlas. *(Hace ademán de colocarla en un dedo de Emilia, pero está, prontamente, retra la mano.)*

EMILIA

⑥ No, las perlas, no, que traen desgracia!

INÉS

⑦ *(Colocando la sortija en un dedo de Hortensia.)* Hortensia nunca le temió a las perlas. *(Saca una diadema de brillantes y zafiros.)* Ni a los brillantes.



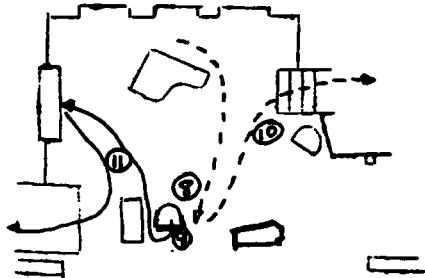
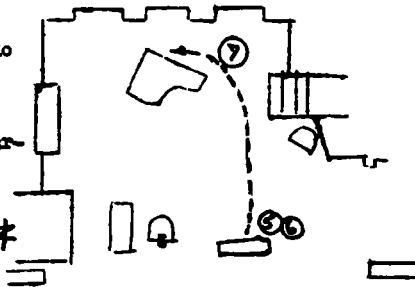
- (1) E. aun más extasiada, se acerca más a I., levantando las manos hacia ella.
- (2) I. coloca la diadema en la cabeza de E.
- (3) E. abrumada protesta, pero I. insiste.
- (4) Con el contacto de la diadema, E. se transforma en una reina. Se vuelve y dignamente va a sentarse en la B., asumiendo una pose de gran salón, abanicándose majestuosamente.

(5) I. saca el anillo de brillantes y lo contempla con ternura.

(6) Se lo pone en la mano \neq , llevando luego la mano a su mejilla D .

(7) I. cierra el joyero y va a colocarlo sobre parte D P .

(8) Toma el quinqué y se acerca a la \neq de E. El quinqué le alumbrará la cara bien de cerca.



(9) E. abanicándose suavemente, hacia el F.

(10) I. se vuelve a \neq y va a $\text{F}\neq$ y sube por la esc., llevando el quinqué. Desaparece por el descanso.

(11) E. la observa salir, por sobre su hombro \neq , pero sin volverse. Luego se levanta y va a D F hasta la cons. Coge el candelabro con su mano D , sube a la plat. y desaparece por el vest.

① EMILIA
¡La diadema de mamá Eugenia!

INÉS ②
La más hermosa de nuestras joyas. Coloca la diadema en la cabeza de Emilia.

EMILIA ③
Abrámadla. Pero Inés...

INÉS
Hoy te pertenece, Emilia. Emilia se deja caer en la butaca. Bajo las luces tenues las joyas tienen fulgores fantásticos. ④

INÉS
(Sacando la última joya del cofre: un anillo grueso con un diamante brillante.) Y el anillo de papá Bukhart. De todas las joyas, la única que hoy para mí quiero. Se ciñe el anillo, cierra el cofre y va a colocarlo sobre el piano. Es hora ya, Emilia. La luz burbujina empieza a apagarse. Hora de que se consuma lo feo y horrible que una vez era hermoso y lo que siempre era horrible y feo, por igual.

EMILIA
Dándose aire suavemente con el abanico, digna y seria. ⑤
Si, Inés. Es hora. entra MARILYN

⑥
⑦
Inés toma el quinqué, se dirige a la escalera y sube. La música aumenta su volumen. Emilia sigue con la vista a Inés hasta que ésta desaparece. Entonces se levanta, va a la consola, toma el candelabro con las bujías encendidas y sale por la izquierda. Breve intervalo. Inés aparece en lo alto de la escalera con el quinqué. Bejé. La luz purpurina ya se ha apagado por completo. Cuando Inés va por la mitad de la escalera, se puede observar que, a sus espaldas, proviniendo de las habitaciones superiores, surgen reflejos rojizos. Al llegar Inés a la sala, entra Emilia por la izquierda con el candelabro. Se miran por un momento. Inés se dirige a la puerta de la derecha.

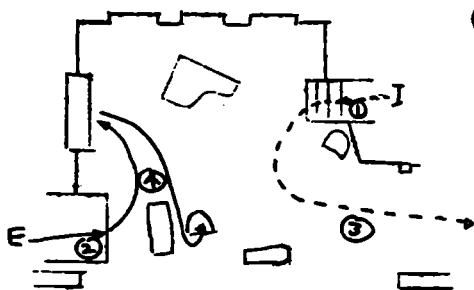
fuera BRONILA
fuera ESPECIAL
MUERTA

(1) I. aparece en lo alto de la escalera; quinqué en mano D.

(2) E. aparece sobre la plat. con el candelabro en la mano \neq . Ambas se contemplan y sonríen. Levantan respectivamente el quinqué y el candelabro como en un brindis.

(3) I. baja esc. y desaparece por el pas.

(4) E. baja de la plat. y va a colocar el candelabro sobre la cons. Regresa a C F entre SV y B y se sienta en ésta como una reina.

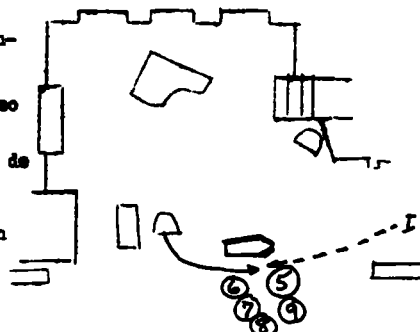


(5) I. regresa por el pas. sin el quinqué. Se acerca al féretro a su cabecera y colocando su mano sobre la frente de Hortensia, sonríe, mirándola extasiada.

(6) E. la mira y de casi para sí, como si no creyera lo que está viendo

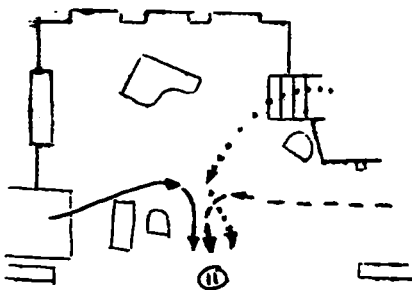
(6a) E. se pone de pie y con un grito de alegría se le acerca.

(7) E. se quita la diadema y oíñe con ella la frente de I. ||



(8) Con un arrebató infinito, se arrodilla ante I. y se agarra de sus rodillas, recostando la cabeza de las piernas de I., cara hacia el F. I. verdaderamente transformada en reina.

(9) Cuadro plástico de las dos, sin moverse.



(10) Con el primer telón, se retira rápidamente de escena, la oamilla con el atadé. Al abrir el telón, la escena está solat

(11) La actriz que interpreta a I. aparece por el pas. a la vez la de E. baja por la esc. y la de H. baja por la plat. Las tres llegan al C F; se miran e inclinan las cabezas levemente. Se toman de la mano, se vuelven de F y en línea, con I. en el C. se inclinan todo lo más que puedan.

① Entran
LUZ ROJA de arriba descenso escalera
HUMO " " " "

180

RENÉ MARQUÉS

② entran
LUZ ROJA
y HUMO
en
vestíbulo

cla. que permanece abierta. y sale. Emilia se dirige a la consola y coloca allí el candelabro. Del vestíbulo empiezan a surgir reflejos rojizos. Emilia viene al centro mira a Hortensia, sonríe y va a sentarse en la butaca Luis XV. suavemente se da aire con el abanico. Los reflejos rojizos de la escalera se avivan y empieza a surgir humo de las habitaciones superiores. Entra Inés por la derecha. Viene sin el quinqué. Se dirige al férretro. De la habitación de la derecha que acaba de abandonar Inés empiezan a surgir reflejos rojizos. Se avivan los reflejos de la izquierda y empieza a surgir humo del vestíbulo. Inés mira a Hortensia y sonríe.

③

④

⑤ entran
LUZ ROJA
y HUMO
del cuarto

Inés
Purificación, Hortensia, purificación!
Se avivan los reflejos de primer término derecha. y de la habitación empieza a salir humo. Al fondo, en el exterior de la casa, empiezan a surgir vivos reflejos anaranjados, cuya intensidad aumenta con rapidez hasta fluminar súbiticamente los soles trancos de las tres puertas cerradas. Emilia se pone de pie exaltada por la expresión de Inés.

baja
MUSICA

entran
DIABLAS
ROJAS y ANARANJADAS

EMILIA

⑥ Inés

(En grito alegre.) Inesita, el fuego te ha hecho hermosa
(Se quita en gesto espontáneo la diadema y cine con ella la frente de Inés. La conduce a la butaca Luis XV. le hace sentar en ella y se arrodilla a sus pies.) Hemos vencido al tiempo. Inés como hemos vencido. Baja con ternura la mano de Inés en la cual resplandece extrañamente el brillante de papa Bukh. Inés sonríe.)
La música de Wagner sube pomposo. La sala toda es un tiempo purificador

sube
MUSICA

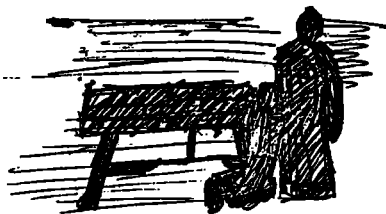
⑦

⑧

⑨

TELÓN LENTO

APAGON
entra LUZ
cuadro plastico
APAGON
tierra TELON
- sacar canilla
- midea ante
abre TELON
entra LUZ GENERAL
- se ludo
dierra TELON
Fuera MUSICA
entra SALA



BIBLIOGRAFIA

Obras de René Marqués

TEATRO

- El sol y los Macdonald (Tres cuadros de una familia extraña)
Asomante, San Juan, Puerto Rico, XIII, 1-1957, pp. 58-82; estrenada en 1950 por Teatro Nuestro en el Teatro de la Universidad de Puerto Rico
- El hombre y sus sueños (Esbozo intrascendente para un drama trascendental)
Asomante, San Juan, Puerto Rico, IV, 2-1948, pp. 58-72; sin estrenar
- Palm Sunday (Domingo de Ramos) - Escrita en 1948
Inédita, copia mimeografiada, 1949; estrenada en 1956 por Teatro Nuestro en el Teatro Tapia de San Juan
- La carreta (Tres estampas boricuas)
- El campo
Asomante, San Juan, Puerto Rico, VII, 4-1951, pp. 67-87
 - El arrabal
Asomante, San Juan, Puerto Rico, VIII, 1-1952, pp. 54-78
 - La Metropoli
Asomante, San Juan, Puerto Rico, VIII, 3-1952, pp. 66-92
- Estrenada en Nueva York en 1953 por el Nuevo Círculo Dramático y en Puerto Rico el mismo año por el Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño
- La carreta
- Río Piedras, Puerto Rico, Ed. Cultural, 1961, 76 p.
 - en Teatro Puertorriqueño (Cuarto festival de teatro puertorriqueño)
San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1962, pp. 317-563
 - escenas de la obra incluidas en la antología de Antonio Espina:
Las mejores escenas del teatro español e hispanoamericano
Madrid, Aguilar, 1959
 - estrenada en el Teatro Most de Praga en 1966 en checo
- Kara
Praga, Checoslovaquia, Ed. Orbis, 1964
- The Oxcart (en inglés)
Chicago, The Dramatic Publishing Co. (en proceso de impresión)
- Juan Bobo y la dama de occidente (Pantomima puertorriqueña para un ballet occidental)
México, Los Presentes, 1956, 54 p.
- La muerte no entrará en palacio (Tragedia en dos actos y cuatro cuadros);
Mención Honorífica del Ateneo Puertorriqueño, 1957
en Teatro de René Marqués
México, Arrecife, 1959, 304 p.
- en El teatro hispanoamericano contemporáneo
(antología recopilada por Carlos Solórzano)
México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (Col. Popular), 1964, pp. 310-417
 - New York, Macmillan & Co. (en proceso de impresión para la serie Spanish American Literature; en español con introducción, notas y glosario para uso de estudiantes norteamericanos de nivel universitario.)

Los soles truncos (Comedia trágica)

- en Teatro Puertorriqueño (Primer festival de teatro puertorriqueño) San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1959, pp. 403-461 (Estrenada en el Teatro Tapia de San Juan en el Primer Festival de Teatro Puertorriqueño en 1958.)
- en Teatro de René Marqués México, Ed. Arcoife, 1959, 304 p.
- Río Piedras, Puerto Rico, Ed. Cultural, 1963, pp. 23-77 (Segunda edición - 1965, tercera edición - 1967)
- THE HOUSE OF THE SETTING SUNS (en inglés) (Latin American Literature - antología con fragmentos de la obra) New York, Willis Knapp Jones, 1963
- en Teatro Puertorriqueño (Noveno festival de teatro puertorriqueño - festival ontológico) San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1968, pp. 19-73

Un niño azul para esa sombra (Comedia trágica en 3 actos)

- México, Ed. Arcoife, 1956, 304 p.
- Premio del Ateneo Puertorriqueño en 1959 y estrenada en el Teatro Experimental del Ateneo en 1959.
- en Teatro Puertorriqueño (Tercer festival de teatro puertorriqueño) San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1961, pp. 21-127

La casa sin reloj (Comedia antipoiética en dos absurdos y un final razonable)

- Xalapa, Veracruz, México, Universidad Veracruzana, 1962, 120 p.
- Premio del Ateneo Puertorriqueño en 1961 y estrenada en el Teatro Experimental del Ateneo en ese año
- New York, MacMillan & Co. (En español con introducción, notas y glosario para uso de estudiantes norteamericanos de nivel universitario.)
- En proceso de impresión por la Ed. Antillana, 1967

El apartamento (Encerrona en dos actos)

- Premio del Ateneo Puertorriqueño en 1963 y estrenada en el Séptimo festival de Teatro Puertorriqueño en 1964.
- En Teatro Puertorriqueño (Séptimo festival de teatro puertorriqueño) San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1965, pp. 247-377
- California, The Blaisdell Press (En español con notas y glosario para ser utilizada por estudiantes norteamericanos de nivel universitario en los cursos de español de la Dra. Ruth S. Lamb de Scripps College y Claremont Graduate School de California.)
- En proceso de impresión por la Ed. Antillana, 1967

Carnaval afuera, carnaval adentro (Carnavalada en tres pasos y varios golpes golpes de tambor)

- inédita, copia mimeografiada, 1962
- Mención honorífica Concurso Latinoamericano, Casa de las Américas, Habana, Cuba en 1962.
- Estrenada en el Festival Latinoamericano, La Habana, Cuba, en 1963
- En proceso de impresión por la Ed. Antillana, 1967

Mariana o el alba (Drama histórico en tres actos y diez cuadros)

- San Juan, Puerto Rico, Villanevares, 1965, 116 p.
(copia en offset)
- Estrenada en el Octavo Festival de Teatro Puertorriqueño en 1965
- en Teatro Puertorriqueño (Octavo Festival de Teatro Puertorriqueño)
San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña,
1966,
- en proceso de impresión por la Ed. Antillana, 1967

Sacrificio en el Monte Moriah (Drama en trece escenas cinematográficas)

- Irédita, copia mimeografiada, 1968, 40 pp. y 1 Apéndice; en proceso de producción por Actividades Sociales y Culturales de la Universidad de Puerto Rico para estrenarse en febrero de 1969

CUENTOS

Volúmenes:Otro día nuestro

- San Juan, Puerto Rico, Imprenta Venezuela, 1955, 129 pp.
(Prólogo de Concha Meléndez)
- Traducido al checo por la Edit. Editions Odeon de Praga (en proceso).
- Contiene los cuentos:

Otro día nuestro - traducido al inglés por Eloise Roach, traductora de J. Ramón Jiménez

Pasión y huida de Juan Santos, Sartero - traducido al inglés: "Passion and flight of Juan Santos, 'Sartero'" por Island Times, 1961.

Isla de ManhattanEl milagrito de San Antonio

El miedo - Primer Premio, Ateneo Puertorriqueño, 1948; traducido al inglés como "Death", según aparece en la p. 9 del CURI-CULUM VITAE del autor. (Puede ser un error, pues él tiene un cuento titulado La muerte, de esta misma colección.)

El juramentoLa muerteCuentos puertorriqueños de hoy (Antología)

- México, Club del Libro de Puerto Rico, 1959, 288 pp.
- Prólogo, selección y notas y datos biográficos y autobiográficos del autor.
- Contiene del autor: Otro día nuestro y En la popahay un cuerpo reclinado
- Contiene cuentos de: Abelardo Díaz Alfaro, José Luis González, Pedro Juan Soto, Edwin Figueroa, José Luis Vivas Maldonado, Emilio Díaz Valcárcel y Salvador de Jesús.

En una ciudad llamada San Juan

- México, Imprenta Universitaria, 1960, 137 pp.
- Contiene los cuentos:
 - Tres hombres junto al río - Premio único del Cuento Histórico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1959.
 - Dos vueltas de llave y un arcángel
 - Purificación en la calle del Cristo

El delator - Tercer Premio Ateneo Puertorriqueño, 1959

El niño en el árbol - Segundo Premio Ateneo Puertorriqueño, 1956

En la popa hay un cuerpo reclinado - Primer Premio Ateneo Puertorriqueño, 1956.

La hora del dragón

El cuchillo y la piedra

La sala - Primer premio Ateneo Puertorriqueño, 1958

En una ciudad llamada San Juan

- Mención Honorífica de Cuerto Latinoamericano, Concurso Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1958
- Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1962 (2da. edición)
- En proceso de traducción al rumano por la Edit. Editura Fertru, Literatura Universale, Bucarest.

Sueltos:

El miedo

Asomante, San Juan, Puerto Rico, VI, 2-1950, pp. 87-91

Pasión y huida de Juan Santos, Santero

Asomante, San Juan, Puerto Rico, XI, 3-1954, pp. 55-64

Dos vueltas de llave y un arcángel

Asomante (número antológico), San Juan, Puerto Rico, 3-1959, pp. 66-75

- Primer Premio Ateneo Puertorriqueño, 1955
- Traducido al inglés como "Two turns of a key and an archangel"
San Juan Review, 1964
- Traducido al sueco como "Bakom dubbla las och en arkeangel"
(Latin-amerikanska berättare) - antología de Arne Lundgren
Norstedt & Soners, Förlag, Stockholm, 1963

Purificación en la calle del Cristo

Rev. del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, Año I, # 1, 1958, pp. 24-31

- Río Piedras, Puerto Rico, Ed. Cultural, 1963, pp. 8-21
- Traducido al inglés como "Purification on Cristo Street"
The San Juan Review, agosto, 1965

La sala

Asomante, San Juan, Puerto Rico, XV, 1-1959, pp. 7-13

Tres hombres junto al río

Rev. del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, 1959, # IV, (julio-sept), pp. 15-19

La crucifixión de Miss Bunning

Asomante, San Juan, Puerto Rico, abril-junio 1963, # 2, pp. 23-29

La quiringa azul

Asomante, 1966

- Traducido al inglés como "The blue kite"
Washington D. C., Américas, May, 1965

Una mujer, un niño y tres voces (en proceso de impresión por Ed. Antillana en 1967)

- Incluye:

La crucifixión de Miss Bunning

La chiringa azul

Tres voces distintas y una sola realidad más o menos verdadera

El disparo

Inédito, copia a máquina, 1968, 9 pp.

ANTOLOGÍAS (cuentos)

Cooke, Paul J.

Antología de cuentos puertorriqueños

Godfrey, Illinois, Monticello College, 1956

Contiene: Otro día nuestro

Coulthard, G. R.

Caribbean Literature

London, University of London Press, 1966

Contiene: La muerte (en inglés)

Latham, Ricardo

Antología del cuento hispanoamericano

Chile, Ed. Zig-zag, 1958

Contiene: El miedo

Meléndez, Concha

El arte del cuento en Puerto Rico

New York, Las Américas Publishing Co., 1961

Contiene: La muerte, La sala y Tres hombres junto al río

Meléndez, Concha

El cuento

Antología de autores puertorriqueños III

San Juan, Puerto Rico, Ediciones del Gobierno, Estado

Libre Asociado de Puerto Rico, 1957

Contiene: El miedo, Otro día nuestro, Dos vueltas de llave
y un arcángel

Cuatro cuentos de mujeres

San Juan, Puerto Rico, División Educación de la Comunidad,
1959

Contiene: El milagrito de San Antonio

Libros del pueblo: ocho cuentos puertorriqueños

San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1966,

4, pp. 32-38

Contiene: Tres hombres junto al río

Selecciones literarias

Río Piedras, Puerto Rico, Edit. Universitaria, 1960

Contiene: Purificación en la calle del Cristo

Short Story international (rev. antológica norteamericana)

New York, February, 1965

Contiene: La muerte (en inglés)

ENSAYOS

Benavente, el hombre, el mito, la obra

Asonante, San Juan, Puerto Rico, IV, 3-1948, pp. 58-65

El existencialismo de T. S. Eliot

Asonante, San Juan, Puerto Rico, 3-1950, pp. 92-102

Apuntes para una interpretación, un autor, un intíngulis y una obra

Asonante, San Juan, Puerto Rico, IX, 4-1953, pp. 35-50

Mensaje de un puertorriqueño a los escritores y artistas del Perú
Cuadernos Americanos, México, 1955, VI, pp. 79-86

Un personaje del folklore y un tema puertorriqueño de farsa
(Prólogo a JUAN BOBO Y LA DANA DE OCCIDENTE)
México, Los Presentes, 1956,

Writing for a Community Education Programme
(Periodicals for New Literates - Seven case histories editorial methods)
UNESCO-Paris (Reports on Papers on Mass Communication
Clearing house, Nov. 1957, # 24, pp. 5-11

El cuento puertorriqueño en la promoción del 40
(Prólogo a CUENTOS PUERTORRIQUEÑOS DE HOY)
San Juan, Puerto Rico, Club del Libro. de Puerto Rico, 1959,
pp. 13-39

Pesimismo literario y optimismo político: su coexistencia en el Puerto Rico actual (Premio Ensayo, Ateneo Puertorriqueño, 1958)
Cuadernos Americanos, México, # 3, 1959, pp. 43-74

"The sound and the fury of Mr. Kazin's critics"
(El ruido y la furia del los críticos del Sr. Kazin)
The San Juan Star, San Juan, Puerto Rico, 1960

Idioma, política y pedagogía
El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 1960

Las tres vertientes del problema del idioma
(Declaraciones para la Sociedad Arizmendi Pro Defensa del Idioma;
reproducidas luego en forma de folleto por el Partido Nacionalista
de Puerto Rico con autorización del autor en 1961)
El Mundo, San Juan, Puerto Rico 1961

El teatro de Ghelderode
Asonante, San Juan, Puerto Rico, julio-sept., 3-1962, p. 7

El puertorriqueño dócil (Premio del Ensayo, Ateneo Puertorriqueño, 1960)
Cuadernos Americanos, México, 1962 (sobretiro en 1962 también)
- Rev. de Ciencias Sociales, Puerto Rico, 1963, pp. 36-78 (sobretiro)
- En proceso de traducción al inglés por la Universidad de Buffalo, N. Y.

La función del escritor en el Puerto Rico actual
Cuadernos Americanos, # 2, marzo-abril, 1963, sobretiro, 1963
(Ponencia leída por el autor en el foro del Ateneo Puertorriqueño, con
el tema del título, en 1962)

Nacionalismo vs. Universalismo
Cuadernos Americanos, México, # 3, (mayo-junio), 1966, pp. 215-230
(Sobretiro, 1966)
(Ponencia escrita para la Comisión de teatro del Congreso de Integra-
ción de la Cultura Latinoamericana, en Chile en 1966, bajo los auspicio-
s de la Comisión de Cultura de la Presidencia de Chile.)

Ensayos (1953-1966)
San Juan, Puerto Rico, Ed. Antillana, 1966
(Contiene los ensayos del autor, escritos durante los años indicados)

La formación inicial del escritor (Memorias mínimas)
Copia a máquina, 20 pp.; Conferencia escrita en febrero de 1967 y
leída en la Universidad de Puerto Rico en esa fecha.

- Rev. Facultad de Estudios Generales, Universidad de Puerto Rico,
oct.-nov.-dic., 1967

Luigi Pirandello: el hombre ante su espejo (En el centenario de Pirandello)
Asomante, San Juan, Puerto Rico, enero, #4, 1967

Diccionario político para uso de extranjeros (esbozo de ensayo)
El Imparcial, rev. sabatina, San Juan, Puerto Rico, 11 de mayo de 1968

La leyenda hebrea de Abraham, Sara e Isaac
(Prólogo a su obra SACRIFICIO EN EL MONTE MORIAH, inédita)
Copia mimeografiada, 1968, pp. 1-8

NOVELA

La víspera del hombre
- México, Club del Libro de Puerto Rico, 1959, 270 pp.
- Premio de novela del Ateneo Puertorriqueño, 1958
- Premio Novela Iberoamericana, Fundación William Faulkner, 1962

GUIONES CINEMATOGRAFICOS (Para la División de Educación de la Comunidad)

Una voz en la montaña, 1952
- Diploma de Mérito, Festival de Venecia, 1952
- Participó en el Festival de Edinburgo, 1952

Quando los padres olvidan, 1957
- Participó en los Festivales de Bérgamo, Edinburgo y Venecia, 1958

El secreto

Juan sin sesq., 1959
Participó en los Festivales de Melbourne, Edinburgo y Venecia, 1960

Ignacio, 1960

Milagro en la montaña, 1962
- Basado en su cuento EL CAZADOR Y EL SOÑADOR (Milagro de Navidad)

Intolerancia, 1966

La noche de don Manuel

LIBROS Y FOLLETOS (Para la División de Educación de la Comunidad)

Las manos y el ingenio del hombre

Los derechos del hombre

La mujer y sus derechos

Los casos de Ignacio y Santiago

El cazador y el soñador (Milagro de Navidad)

Los Inocentes (o la huida a Egipto)

Los libros

Las manos

Sangre

El hombre de la sonrisa triste

Esclavitud

Liderato

La plaga blanca

Isla y pueblo

Guardarrayas

Las ideas, los otros y yo

Para el Programa de Conservación de Suelos:

La tierra que nos dio Dios

Para el Programa de Higiene Mental del Departamento de Salud
(Hospital de Psiquiatría)

Los padres sin gloria

RESEÑAS

The flies de Jean Paul Sartre

Asomante, San Juan, Puerto Rico, III, 4-1947, pp. 88-91

María Soledad

El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 8 de octubre de 1947

Corona de sombra de Rodolfo Usigli

Asomante, San Juan, Puerto Rico, IV, 1-1948, pp. 97-100

Streetcar named desire de Tennessee Williams

Asomante, San Juan, Puerto Rico, IV, 2-1948, pp. 73-75

El gesticulador de Rodolfo Usigli

Asomante, San Juan, Puerto Rico, IV, 3-1948, pp. 71-73

Smoked and summer de Tennessee Williams

Asomante, San Juan, Puerto Rico, V, 1-1949, pp. 88-90

The silver whistle de Robert E. McErroed

Asomante, San Juan, Puerto Rico, V, 2-1949, pp. 95-96

Teatro de Jean Paul Sartre

Asomante, San Juan, Puerto Rico, V, 2-1949, pp. 96-98

Teatro de Arthur Miller

Asomante, San Juan, Puerto Rico, VII, 3-1949, pp. 96-98

Miller, Arthur - Teatro

Asomante, San Juan, Puerto Rico, julio-sept., 1951, #3, pp. 75-82

Williams, Tennessee - The Rose Tatoo

Asomante, San Juan, Puerto Rico, VIII, 1-1952, pp. 83-85

A moon for the misbegotten de Eugene O'Neill

Asomante, San Juan, Puerto Rico, IX, 2-1953, pp. 91-95

El expresionismo teatral en una obra de García Lorca

El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 20 de nov. de 1954

- Como notas al programa de la puesta en escena de ASI QUE PASEN CINCO AÑOS de García Lorca, representada por el Teatro Universitario del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, con dirección de Victoria Espinosa, en noviembre de 1954.

Teatro Puertorriqueño: El huésped de Pedro Juan Soto

En el programa de la representación de esa obra en el Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño, en 1956 con dirección de Nilda González.

Tres dramas (La rosa tatuada, La gata sobre el tejado de zinc caliente, Camino real) de Tennessee Williams

Asomante, San Juan, Puerto Rico, XIV, 4-1956, pp. 34-46

History of a play

En el programa de la obra PALM SUNDAY, montada por Teatro Nuestro y dirigida por René Marqués en 1956, p.20

Jones, Willis Knapp - Breve historia del teatro latinoamericano
Asomante, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo, 1957, # 1, pp.83-86

Críticas literarias y de teatro (colección de críticas y reseñas de 1948-1961)
En proceso de impresión por la Ed. Antillana, 1967

POESIA

Peregrinación

Arecibo, Puerto Rico, Imprenta Venezuela, 1944, 82 pp.

EN PREPARACION

El niño del planeta 345 - Guión cinematográfico para la División de Educación de la Comunidad

La realidad psiquiátrica puertorriqueña y los servicios públicos al respecto
Ensayo

Plan inicial para una novela que puede resultar secuela de LA VISPERA DEL HOMBRE.

Sobre LOS SOLES TRUNCOS en particularCríticas sobre los montajes

San Juan, Puerto Rico (Primer Festival de Teatro Puertorriqueño) - 1958

Esteves, Al

About town with Al Esteves

The Island Times, San Juan, Puerto Rico, June, 1958

Laguerre, Enrique A.

Los soles truncos de René Marqués

El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 14 de junio de 1958

Marqués, Juan Luis

Los dramaturgos de mi generación: "Los Soles Truncos" de René Marqués

El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 13 de junio de 1958

Matilla, Alfredo

Los soles truncos de René Marqués

El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 7 de junio de 1958

Ordoñez, Eduardo

En el teatro puertorriqueño: Un gran éxito con "Los Soles Truncos"

El Imparcial, San Juan, Puerto Rico, 7 de junio de 1958

Reyes Padró, Carmen

Primer Festival de Teatro: "Los Soles Truncos" recibe los mejores comentarios de la temporada

El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 7 de junio de 1958

Vivas Maldonado, José L

Este diablillo....Sobre el Festival de Teatro

El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 12 de junio de 1958

Yumet, Miguel Angel

Lentejuelas

El Imparcial, San Juan, Puerto Rico, 6 de agosto de 1958

Chicago, Ill. (Festival de las Américas) - 1959

Dettmer, Roger

A synopsis is needed (Los Soles Truncos de René Marqués)
The Chicago American, U. S. A., Mon, August 31, 1959

Herahan, Don

Latins get bravos for stage play (Los Soles Truncos de René Marqués)
Chicago Daily News, U. S. A., Mon., August 31, 1959

López, Eddie

Montar Chicago un drama boricua en inglés, español
El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 10 de agosto de 1959

McPaul, Jack

An old rocking chair in stage role with
three Puerto Rican actresses
Chicago Sun-times, Chicago, U. S. A., August 26, 1959, p. 20

Reyes Padró, Carmen

Buena noticia (Col. Entre Nosotras)
El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 10 de junio de 1959

Skerret de Torres, Lillier

Festival de las Américas
Semana, San Juan, Puerto Rico, 9 de septiembre de 1959

Yumet, Miruel Angel

Lentejuelas
El Imparcial, San Juan, Puerto Rico, 6 de agosto de 1959

Yumet, Miguel Angel

Embajada cultural de Puerto Rico, agasajada en Chicago
(Los Soles Truncos de René Marqués) - (Col. Lentejuelas)
El Imparcial, San Juan, Puerto Rico, 12 de septiembre de 1959

Yumet, Miguel Angel

Los soles truncos de René Marqués volvió a subir a escena en el Tapia
El Imparcial, San Juan, Puerto Rico, 21 de octubre de 1959 (Col. Lentejuelas)

Sin firma:

Festival de las Américas: Puerto Rico montará teatro en español
El Imparcial, San Juan, Puerto Rico, 3 de julio de 1959

Los soles truncos de René Marqués
El Sol de Chicago, U. S. A., 22 de agosto de 1959

Festival drama (Los soles truncos de René Marqués)
Chicago Sunday Tribune, Chicago, Agosto 30, 1959

Puerto Rican play offered in Chicago
(Los soles truncos de René Marqués)
New York Times, U. S. A., August 31, 1959

Local play called "gripping" in Chicago
(Los soles truncos de René Marqués)
The Island Times, San Juan, Puerto Rico, September 11, 1959

Crítico de Chicago elogia obra René Marqués en versión enviada de La Isla
(Los soles truncos de René Marqués)
El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 12 de septiembre de 1959

Puerto Rican Artists in Chicago
Que pasa en Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, September, 1959

Salamanca, España (Semana de Puerto Rico en Salamanca) - 1964

"Los soles trunco": Montar en Universidad drama de René Marqués
 El Mundo, San Juan, Puerto Rico, Suplemento Sabatino, 1 de febrero, 1
 1964, p. 10 (Reposición en Puerto Rico antes de salir para España)

Sin firma:

La semana de Puerto Rico: Estreno de la comedia "Los soles trunco"
de René Marqués

El Adelanto, Salamanca, España, 15 de octubre de 1964

Valverde, Luciano

Semana de Puerto Rico: El domingo se representó con gran éxito, en el
Teatro de Calatrava, la obra de René Marqués, "Los soles trunco"

El Adelanto, Salamanca, España, 20 de octubre de 1964, p. 2

Sin firma:

Presentada en España - Crítica elogiosa obra de René Marqués

(Los soles trunco de René Marqués)

El Mundo, San Juan, Puerto Rico, (Suplemento Sabatino), 7 de noviembre
 de 1964

Ciudad de México, México (Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras) - 1965

Solórzano, Carlos

El teatro en la Facultad de Filosofía y Letras

(Los soles trunco de René Marqués)

Rev. Siempre (Presencia de México), México, 1 de diciembre de 1965,
 p. XVIII

Solórzano, Carlos:

1965: El Teatro (Desorganización y problemas crecientes casi provocaron
un colapso)

Rev. Siempre, (Presencia de México), México, 5 de enero de 1966,
 pp. XIV-XV

San Juan, Puerto Rico (Noveno Festival de Teatro Puertorriqueño - Festival ontológico) - 1966

Arriví, Francisco

Noveno Festival de Teatro Puertorriqueño: Cuatro personajes fisonómicos
y un festival (Buenaventura Padilla, Mamá Tofa, Inés, Dor Goyito)

El Imparcial, San Juan, Puerto Rico, 23 de abril, 1966 (Sabatino)

Arriví, Francisco

Noveno Festival de Teatro Puertorriqueño (Los soles trunco de René Marqués)

Programa del montaje de la obra, Instituto de Cultura Puertorriqueña,
 1966

Fernández, Ani

Local play returns to Tapia

The San Juan Star, San Juan, Puerto Rico, May 7, 1966, p. 27

González, Marina

Noveno Festival de Teatro Puertorriqueño: "Los soles trunco" lo inicia
con poca suerte

El Imparcial, San Juan, Puerto Rico, 9 de mayo de 1966

Skerret, Lillian

"Los soles trunco" inaugura festival

El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 9 de mayo de 1966, p. 16

Tumet, Miguel Angel

Sobre el Festival de Teatro Puertorriqueño (Col. Lentejuelas)

El Imparcial, San Juan, Puerto Rico, 9 de mayo, 1966, p. 18

Critica literaria

Arce de Vázquez, Margot

Los soles truncos de René Marqués

El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 4 de junio de 1958

Carballo, Emmanuel

Los soles truncos de René MarquésNovedades, Ciudad de México, 27 de septiembre de 1959
(México en la Cultura- Suplemento Literario)

Fernández de Tió, Elsa

Los soles truncos de René Marqués

El Mundo, San Juan, Puerto Rico

Pilditch, Charles

La escena puertorriqueña: Los soles truncos

Asomante, San Juan, Puerto Rico, abril-junio, 1961, p. 51

Critica obra en general

Alegria, Fernando

Novelistas contemporáneos hispanoamericanos

Boston, D. C. Heath & Co., 1964

Arce de Vázquez, Margot

The Play Palm Sunday

Programa de la representación de la obra, 1956, p. 9

Anderson Imbert, E.

Historia de la literatura hispanoamericanaMéxico, Fondo de Cultura Económica, 1954, 1957, 1961, Vol. I y II
(Vol. I - 473 pp. y Col. II - 388 pp.)

Babín, María Teresa

Apuntes sobre La Carreta

Asomante, San Juan, Puerto Rico, X, 4-1953, p. 63

Babín, María Teresa

Juan Bobo y la dama de occidente de René Marqués

El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 4 de mayo de 1957

Espinoza de Maisonet, Victoria

Obrade Marqués reconstruye histórico Grito de LaresEl Mundo (Suplemento Sabatino), San Juan, Puerto Rico,
15 de mayo de 1965

Espinoza de Maisonet, Victoria

Un drama histórico: Mariana o el Alba

El Imparcial (Sabatino), San Juan, Puerto Rico, 15 de mayo de 1965

Gómez, Lance

Los cuentos de René MarquésSan Salvador, Rev. Bimestral de la Universidad de El Salvador, marzo-
abril, 1965

Laguerre, Enrique A.

Otro día Nuestro de René Marqués

Asomante, San Juan, Puerto Rico, XI, 3-1955, pp. 67-70

Maldonado Denis, Manuel

Marqués, René - En una ciudad llamada San Juan

Asomante, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo, # 1, 1963, pp. 68-70

- Manriquez Cabrera, Francisco
De René Marqués: Mariana o el Alba
 El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 15 de mayo de 1965
- Manriquez, Cabrera, Francisco
Historia de la Literatura Puertorriqueña
 Puerto Rico, Biblioteca Puertorriqueña, 1956, 384 pp. (Las Américas
 Publishing Co.)
 (Capítulo VI: De los treinta al presente, pp. 288-373)
- Meléndez, Concha
El cuento en la edad de "Asomante" (1945-1955)
 Asomante, San Juan, Puerto Rico, XI, 1-1955, pp. 39-68
- Meléndez, Concha
Figuración de Puerto Rico y otros estudios
 San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1958
- Meléndez, Concha
La Víspera del Hombre de René Marqués
 Asomante, San Juan, Puerto Rico, # 2, 1960, pp. 102-107
- Olivera, Otto
Breve Historia de la Literatura Antillana
 México, Maruales Studium 7, 1957
- Rivera de Alvarez, Josefina
Diccionario de la Literatura Puertorriqueña
 Río Piedras, Puerto Rico, Ed. de La Torre, Universidad de Puerto Rico,
 1955
- Rosa-Nieves, Cesáreo
Historia panorámica de la Literatura puertorriqueña
 San Juan, Puerto Rico, Ed. Campos, Tomo II, 1963
- Soto, Pedro Juan
The facts behind the Ponce Maseacre
 Programa de la representación de la obra, 1956, p. 13
- El cuento en Puerto Rico en el Siglo XX
 Río Piedras, Puerto Rico, Edit. Universitaria, 1963
 (Seminario de Estudios Hispánicos)
- Tesis sobre la obra del autor**
- Lacomba, José M.
El simbolismo en el teatro de René Marqués
 (Tesis doctoral para la Universidad de Kansas, E. U. A.
 en proceso de redacción)
- Lacomba, Miguel
Análisis de la poesía de René Marqués en Peregrinación y reflejos
 de ésta en sus otros géneros
 (Tesis de maestría, Departamento de Lenguas Extranjeras de la Univer-
 sidad de Carolina del Sur, E. U., 1966)
- Lugo, Eunice
René Marqués, the man and his work
 (Tesis de maestría, Brooklyn College, E. U., 1964)
- Pilbitch, Charles
A study of the literary works of René Marqués from 1948-1962
 (Tesis doctoral para la Universidad de Rutgers, E. U., 1966)
- Swanson, Paula
Los cuentos de René Marqués
 (Tesis de maestría, Hunter's College, New York, 1967)

Curriculum vitae del autor

Copia mecanografiada, 1967, 23 pp.; hasta mayo de 1967

Sobre Puerto Rico en particular

Alegría, Fernando

Novelistas hispanoamericanos contemporáneos (Antología)
Boston, D. C., Heath & Co., 1964

Alegría, Ricardo E.

El Instituto de Cultura Puertorriqueña
(Los primeros cinco años) 1955-1960
San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña,
1960, 99 pp.

Alegría, Ricardo E.

Mensaje del Sr. Ricardo E. Alegría en ocasión de celebrarse el
Primer Festival de Teatro de Ponce
Programa del Primer Festival de Teatro de Ponce, 1967, p. 2

Alegría, Ricardo E.

Primer seminario de dramaturgia del Instituto de Cultura Puertorri-
queña
en El Autor Dramático
San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña,
1963, pp. 119-152

Alvarez Nazario, Manuel

La naturaleza del español que se habla en Puerto Rico
Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña, enero/marzo, 1963, # 18,
pp. 25-32

Aizina, Ismael

Album gráfico de la historia de Puerto Rico
San Juan, Puerto Rico, Ed. Limitada Gemí Inc.

Arce de Vázquez, Margot

Impresiones (Notas puertorriqueñas)
San Juan, Ed. Yaurel, 1950, 148 pp.

Arriví, Francisco

Apuntes sobre Nuestro Teatro Contemporáneo
Semana, Puerto Rico, 19 de oct. de 1955, pp. 8 y 9

Arriví, Francisco

Areyto Mayor
San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puerto Rico,
1966, 324 pp.

Arriví, Francisco

Conciencia puertorriqueña del teatro contemporáneo (1937-1967)
San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1967
287 pp.

Arriví, Francisco

Evolución del autor dramático puertorriqueño a partir de 1938
en EL AUTOR DRAMÁTICO
San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña,
1963, pp. 119-152

- Arriví, Francisco
El primer festival de teatro puertorriqueño
 Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico,
 # 2, enero-marzo, 1959, pp. 38-42
- Arriví, Francisco
Segundo festival de teatro puertorriqueño
 Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan,
 Puerto Rico, # 14, julio-septiembre, 1959, pp. 10-14
- Arriví, Francisco
El tercer festival de teatro puertorriqueño
 Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan,
 Puerto Rico, # VII, abril-junio, 1960, pp. 37-44
- Arriví, Francisco
Tercer festival de teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña
 San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1961,
 pp. 7-16 (En Teatro Puertorriqueño)
- Arriví, Francisco
El cuarto festival de teatro puertorriqueño
 Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan,
 Puerto Rico, abril-junio, 1961, # XI, pp. 12-20
- Arriví, Francisco
Cuarto festival de teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña
 San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1962,
 pp. 7-21
- Arriví, Francisco
El quinto festival de teatro puertorriqueño
 Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico,
 abril-junio, 1962, # 15, pp. 41-48
- Arriví, Francisco
Quinto festival de teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña
en Teatro Puertorriqueño
 San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña,
 1963, pp. 7-18
- Arriví, Francisco
El sexto festival de Teatro Puertorriqueño
 Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña, XX, julio-septiembre,
 1963, pp. 46-55
- Arriví, Francisco
Sexto festival de teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña
en Teatro Puertorriqueño
 San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña,
 1964, pp. 6-20
- Arriví, Francisco
Séptimo festival de teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña
 San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña,
 1965, pp. 7-44
- Arriví, Francisco
Noveno festival de teatro puertorriqueño
 San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña,
 (Programa de ese festival), 1966, pp. 1, 3 y 12

- Arriví, Francisco
Noveno festival de teatro puertorriqueño del Instituto de Cultura Puertorriqueña, (Areyto Mayor en el Décimo aniversario del Instituto de Cultura Puertorriqueña)
 San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1968, pp. 7-17
- Arriví, Francisco
La generación del 30: el teatro en LITERATURA PUERTORRIQUEÑA - 21 CONFERENCIAS
 San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960, 616 pp.
- Arriví, Francisco
4 mundos teatrales para regidores de escena
El Imparcial (Sabatino, Rev. Semanal), 15 de abril de 1967, pp. 9 y 19
- Arriví, Francisco
Perspectiva de una generación teatral puertorriqueña
 Rev. del Instituto de Cultura Puertorriqueña,
 San Juan, Puerto Rico, 1958, # 1, pp. 41-47 (oct.-dic.)
- Arriví, Francisco
María Soledad, (publicada bajo el título de Una sombra menos) y Club de solteros
 Madrid, Teatro Puertorriqueño, 1953
- Arriví, Francisco
Los Vejigantes (baile de bomba en 3 actos)
 Asomante, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo, 1-1957, pp. 8-42
- Aguinaldo puertorriqueño (1843)
 Río Piedras, Puerto Rico, Ed. Universitaria de Puerto Rico, 1946
- Album puertorriqueño
 Barcelona, 1844, 194 pp.
- El autor dramático (Primer seminario de dramaturgia)
 San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1963, 242 pp.
- Belaval, Emilio
Areyto - lo que podría ser un teatro puertorriqueño
 Puerto Rico, Ed. B. A. P., 1948
- Belaval, Emilio
La literatura de transición: Dos décadas de un nuevo siglo.
 en LITERATURA PUERTORRIQUEÑA - 21 CONFERENCIAS
 San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960, pp. 241-261
- Blanco, Tomás
Prontuario histórico de Puerto Rico
 Madrid, Juan Pueyo, 1935, 158 pp.
- Braschi, Wilfredo
Arrom, José Juan - El teatro de Hispanoamérica en la época colonial
 Asomante, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo, 1-1957, pp. 86-87

- Braschi, Wilfredo
Nuevas tendencias en la literaturapuertorriqueña
 en LITERATURA PUERTORRIQUEÑA - 21 CONFERENCIAS
 San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960,
 pp. 539-552
- Braschi, Wilfredo
Treinta años de Teatro en Puerto Rico
 Asomante, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo, 1-1955, p. 99
- Braschi, Wilfredo
Apuntes para la historia crítica del teatro puertorriqueño
 Disertación presentada ante la Facultad de Estudios Hispánicos,
 Universidad de Puerto Rico, 1952, 134 pp. (Grado de Maestría)
- Borges, Jr., Vicente
Memorias de un revolucionario
 (Apuntes históricos sobre la revolución de Lares)
 Arecibo, Puerto Rico, General Printing Works, 1934, tercera edición
- Canales, Nemesio R.
El héroe galopante
 Caguas, Puerto Rico, Publicaciones Caguaz, Vol. I, 1935, 86 pp
- Carreras, Carlos N. y José Ramírez Santibáñez
Juan Ponce de León
 Puerto Rico, Ed. Real Hermanos, 1934
- Coll Vidal, Antonio
Un hombre de cuarenta años
 Habana, Cuba, 1928
- Cruz Emérico, Rafael
A proposed Open-Air Stage for Puerto Rico
 A thesis submitted as partial fulfillment of the requirements for the
 degree of Master of Fine Arts
 Yale University, May 1955
- Cruz Monolova, Lidio
Historia de Puerto Rico
 Río Piedras, Puerto Rico, Ed. Universitaria, 1952, Tomo I, pp. 253, 287,
 357, 480, 649, 650
- Cartas
- Acevedo, Rafael - 11 de marzo de 1967
 Arrivi, Francisco - 6 de febrero de 1968
 Candal, Norma - 23 de enero de 1967
 Casas, Myrna - 8 de agosto de 1968
 Concepción, Ernesto - 20 de enero de 1967
 Cordero, Julio Rafael - 27 de diciembre de 1966 y 26 de enero de 1967
 Delano, Jack - 17 de febrero de 1967
 Díaz, Lydia M. - 19 de diciembre de 1966
 Frontera, Antonio -
 Gastón, Vientós, Eilita -
 González, Juan -
 González, Lydia M. -
 González, María Elena -
 González, Nilda - 11 de enero de 1967
 Gutiérrez, Carmen -
 Jesús, Carlos de - 1 de noviembre de 1968
 Jesús, María I. de - 7 de agosto de 1968
 Leocoba, José M. - 7 de agosto de 1968
 Marqués, René - 17 de mayo de 1968

Martínez, Iris -
 Morfi Angelina -
 Ornes, Maricusa - 17 de enero de 1967
 Pablos, Esteban de - 9 de enero de 1967
 Pilditch, Charles - 15 de abril de 1968
 Ríos, Belencita -
 Rodríguez, Gloria -
 Rodríguez, Isabel de - 6 de febrero de 1966
 Rolón, Blanca Iris -
 Rosado Alberio, Jaime -
 Sánchez, Luis Rafael -
 Santalis, Pedrito -
 Santiago Lavandero, Leopoldo - 17 de enero de 1967
 Silva Marini, Edwin - 2 de abril de 1968

C. E. T. (Órgano del Centro Educativo de Maestros para Trabajadores)
 Río Piedras, Puerto Rico, 23 de diciembre de 1915. Año I, 6 nos., 20 pp.

Community Education Program in Puerto Rico
 R. G. A. International Division, Radio Corp. of America,
 New York, U. S. A.

Dauster, Frank

Circo años de teatro hispanoamericano

Asomante, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo, 1959, # 1, pp. 54-63

Dauster, Frank

Drama and theater in Puerto Rico

Modern Drama, september 1962, pp. 177-186

Dauster, Frank

Drama y teatro en Puerto Rico

Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico,
 1964, # 22, (enero-marzo), pp. 1-7 (Traducción de Antonia Sáez)

Dauster, Frank

La máscara y el jardín

Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico,
 (enero-marzo), 1962, # 14, pp. 37-41

Dávila, Arturo V.

Un ballet de fines del dieciocho sobre asunto puertorriqueño

Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, (enero-
 marzo), # VI, 1960, pp. 37-40

Dávila, Arturo V.

La pastoral del Obispo Arizmerdi, sobre las comedias

Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, # XII,
 (julio-septiembre), 1961, pp. 27-32

Departamento de Drama, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico
 Río Piedras, Puerto Rico, 1961 (Folleto con el repertorio y fotos)

Diccionario Hispánico Universal

(Enciclopedia ilustrada en Lengua española)

México, W. M. Jackson Inc., 1958, T. I - 1463 pp., T. II - 1226 pp.

Feliciano Verdoza, Ester

Literatura infantil Puertorriqueña

en LITERATURA PUERTORRIQUEÑA - 21 CONFERENCIAS

San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, pp. 431-458

Fernández de Lewis, Piri

Temas del teatro puertorriqueño de hoy

en EL AUTOR DRAMÁTICO

San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puerto Ricueña, 1963,
 pp. 155-182

- García, Víctor Adrián**
Informe del director del Minit teatro Infantil Rural al Sr. Leopoldo Santiago Lavadero, director general del Programa de Teatro Escolar (Gira artística por la región escolar de Humacao, 1966-1967)
 Copia mimeografiada, mayo 1967, 30 pp.
- Géigel, Polanco**
Los ismos en la década de los veinte
 en LITERATURA PUERTORRIQUEÑA - 21 CONFERENCIAS
 San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960,
 pp. 263-289
- González, Nilda**
El autor dramático y el director
 en EL AUTOR DRAMÁTICO
 San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña,
 pp. 109 y 110
- González, Nilda**
El teatro de Salvador Brau
 Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico
 (enero-marzo), 1963, # 13, pp. 16-24
- Guerrero Zamora, Juan,**
Historia del Teatro Contemporáneo
 Barcelona, Juan Flors, 1967 (Vol. IV sobre Hispanamérica, pp. 585-598)
- Lacomba, José M.**
Audience opinion to the theatre based on the Drama Festivals sponsored by the Institute of Puerto Rican Culture, 1958-1963
 Tesis de Maestría, Universidad de Kansas, E. U., 1964
- Laguerre, Enrique A.**
Pulso de Puerto Rico
 San Juan, Puerto Rico, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1956
- Lewis, James**
Quest for a Living Theatre
 (Teatro Escolar of Puerto Rico)
 Dramatics, U. S. A., January, 1966
- Llorens Torres, Luis**
El grito de Lares
 Aguadilla, Puerto Rico, tipografía Libertad,
- Literatura puertorriqueña - 21 conferencias**
 San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña
 1960, 616 pp.
- Manrique Cabrera, Francisco**
Historia de la literatura puertorriqueña
 Puerto Rico, Biblioteca Puertorriqueña, 1956, 384 pp.
 (Las Americas Publishing Co., New York)
- Martínez Cañó, Juan**
Indice de Asomante (1945-1959)
 San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña,
 1963, 82 pp.
- Meléndez, Concha**
Lageneración del 30: cuento y novela
 en LITERATURA PUERTORRIQUEÑA-21 CONFERENCIAS
 San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña,
 1960, pp. 341-376

- Meléndez Muñoz, Miguel
Retablo puertorriqueño
 San Juan, Puerto Rico, Campos, 1960, 200 pp. (1era. ed. 1941)
- Méndez Ballester, Manuel
El clamor de los surcos
 Puerto Rico, Casa Baldrich, 1940
- Méndez Ballester, Manuel
Tiempo muerto
 San Juan, Puerto Rico, Colección Arayto, 1940, 10 pp.
- Ortiz, Fernando
Los "diablitos" de Puerto Rico
 Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico,
 (julio-septiembre), 1962, # 16, pp. 43-46
- Pagán, Juan Bautista
Dionisos
 Puerto Rico, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1957
- Paniagua Picazzo, Antonio
Algunos certámenes del Ateneo Puertorriqueño, 1877-1965
 (Polleto de la institución con motivo de su
 noagésimo aniversario)
- Pasarell, Emilio J.
Guía para la producción dramática de Puerto Rico en el S. XX
 Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico
 1965, # 27, (abril-junio), pp. 43-50
- Pasarell, Emilio J.
Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico - Siglo XX
 Puerto Rico, Ed. Universitaria, 1951, Tomo I, 393 pp.
- Pasarell, Emilio J.
Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico - Siglo XX
 Puerto Rico, Ed. Universitaria (Cuadernos de Cultura y Cultivo, México)
 1966, 288 pp.
- Pasarell, Emilio J.
Horizonte teatral de Puerto Rico en el Siglo XX
 en LITERATURA PUERTORRIQUEÑA - 21 CONFERENCIAS
 San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960,
 pp. 66-81
- Pedreira, Antonio S.
Bibliografía puertorriqueña (1493-1930)
 Madrid, Ed. Hernando, 1932
- Pedreira, Antonio S.
Insularismo (Ensayos de interpretación puertorriqueña)
 San Juan, Puerto Rico, Biblioteca de Autores Puertorriqueños,
 1957, 228 pp. (Escrita en 1934)
- Pérez-Marchand, Karelisa Lina
La historia de las ideas en Puerto Rico
 en LITERATURA PUERTORRIQUEÑA - 21 CONFERENCIAS
 San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960,
 pp. 581-616
- Política (revista)
 1-30 de abril de 1967
- Plan Johnson para las artes
 (Nueva ley federal del plan recreativo cultural)
 Public Law 89-10, 89th Congress, H. R. 2362, April 11, 1965, 31 pp.

- Proyecto para el fomento de las artes teatrales en Puerto Rico
(Estudio preparado por la Comisión de Artes Teatrales del Instituto de Cultura Puertorriqueña)
San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1956, 77 pp., (Copia mimeografiada); aparece también en AREYTO MAYOR de Francisco Arrivi, editado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1966, 324 pp.
- Real, Cristóbal
Obispo seproruso impedir que los puertorriqueños fueran al teatro
El Mundo, Puerto Rico, 23 de noviembre de 1944, p. 7. Cols. 1-4
- Rexach Benítez, Roberto y Celeste Benítez
Puerto Rico, 1964: Un pueblo en la encrucijada
Puerto Rico, Talleres Gráficos Interamericanos, Inc., 1964, 16 pp.
- Rivera de Alvarez, Josefina
Diccionario de la literatura puertorriqueña
Puerto Rico, Ed. La Torre, Universidad de Puerto Rico, 1955, 499 pp.
- Rivera de Alvarez, Josefina
Orígenes del teatro puertorriqueño: "La juega de gallos o El negro bozal" de Ramón C. F. Caballero
Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, # III, (abril-junio), 1959, pp. 20-25
- Rivera de Alvarez, Josefina
Visión histórico-crítica de la literatura puertorriqueña (Orígenes: siglos 16, 17, 18 y 19)
en LITERATURA PUERTORRIQUEÑA - 21 CONFERENCIAS
San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960, pp. 34-64
- Rosa-Nieves, Cesáreo
Notas para los orígenes de las representaciones dramáticas en Puerto Rico
Asomante, San Juan, Puerto Rico, (enero-marzo), 1-1950, (exite separata)
- Rosa-Nieves, Cesáreo
El romanticismo en la literatura puertorriqueña (1843-1880)
(Síntome mínima) (parte b: el drama)
en LITERATURA PUERTORRIQUEÑA - 21 CONFERENCIAS
San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, pp. 119-148
- Rosa-Nieves, Cesáreo
Román Balderioty de Castro
Puerto Rico, Imprenta Soltero, 1948
- Rosario, Rubén del
Consideraciones sobre la lengua en Puerto Rico
en LITERATURA PUERTORRIQUEÑA - 21 CONFERENCIAS
San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960, pp. 14-31
- Ruiz, Gladys
Miniteatro Infantil Rural (Programa de Teatro Escolar adiestra a los actores del EIR)
Notas para la Rev. Sabatina de El Imparcial, copia mimeografiada, 4 pp.
- Ruiz, Gladys
Programa de Teatro Escolar
Artículo para la Rev. Sabatina de El Imparcial, copia mimeografiada, 3 pp.

- Sáez, Antonia
Significación del Verficilio: Apuntes Investigativos
 Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre, 1962, # 16, pp. 1-3
- Sáez, Antonia
El teatro en Puerto Rico
 Puerto Rico, Ed. Universitaria, U.P.R., 1950, 185 pp.
 (1era, Ed., 1930, 113 pp.)
- Sáez, Antonia
El teatro en Puerto Rico
 Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, XIII, julio-septiembre, 1961, pp. 12-16
- Santiago Lavandero, Leopoldo
Biographical notes, 1964, 6 pp
 (copia mimeografiada), 1964, 6 pp.
- Santiago Lavandero, Leopoldo
Plan Compañía Teatral de Maestros (Programa de Teatro Escolar)
 (Copia a máquina) 1965, 20 pp.; apéndices I-V, sobre el Seminario de Teatroscolar
- Santiago Lavandero, Leopoldo
Plan para una Escuela Juvenil de Arte Escénico (UJAE)
 (Copia mimeografiada), 1965, 15 pp.
- Santiago Lavandero, Leopoldo
Planograma Minitatro Escolar (Programa de Teatro Escolar)
 (copia a máquina), nov. 1965, 20 pp., con apéndices y diálogos
- Santiago Lavandero, Leopoldo
Programa de Teatro Escolar (Actividades presuuestales para 1966-1967)
 (copia a máquina), agosto 1965, 20 pp.
- Santiago Lavandero, Leopoldo
Programa de Teatro Escolar - Plan de organización y funcionamiento
 (copia fotostática) rev. 1960, 4 pp.
- Santiago Lavandero, Leopoldo
Proyecto de adiestramiento de maestros en arte y técnica del Teatro de Títeres
 (Copia mimeografiada), 1965, 3 pp.
- Serrano de Matos, Magdalena
El teatro de Alejandro Tapia y Rivero
 Puerto Rico, 1953, 137 pp.
- Silva-Marini, Edwin
A descriptive study of the Rolling Theater of the University of Puerto Rico during the years 1945 to 1960
 A thesis submitted in partial satisfaction of the requirements for the Degree of Master of Arts in theater Arts, University of California, Los Angeles, June 1962, 123 pp. (Appendix and bibliography)
- Stead, William R.
El desarrollo económico de Puerto Rico
 México, Librerías Mexicanas Unidas, S. A., 1963, 289 pp.
- Suárez Radillo, Carlos Fíquel
Comentarios y consideraciones en torno al Proyecto para el Fomento de las Artes Teatrales en Puerto Rico
 Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, 1965, # 26, (enero-marzo), pp. 14-19

- Some facts about Puerto Rico
San Juan, Puerto Rico, Puerto Rico Telephone Co., 1966, pp. 3-7,
(Tourist section)
- Tapia y Rivera, Alejandro
Biblioteca histórica de Puerto Rico
San Juan, Puerto Rico, Instituto de Literatura Puertorriqueña, 1945,
2da. edición, (Documentos del S. IV, XVI, XVII y XVIII)
- Tapia y Rivera, Alejandro
Mis memorias (Puerto Rico como lo encontré y como lo dejo)
San Juan, Puerto Rico, Imp. Venezuela, 1946 (Abarca desde
1826 a 1854)
- Toro y Gisbert, Miguel de
Pequeño Larousse Ilustrado
Paris-Buenos Aires, Larousse, 1964, 1963; 1663 pp.
- Vallés de Blanco, María Teresa
En Barranquitas: El barrio Helechal (Drama folklórico)
Administración de Parques y Recreos Públicos, División de Recreación,
Estado Libre Asociado de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, 9 pp.
(Copia mimeografiada)
- Vallés de Blanco, María Teresa
Por sus ceibas originales: Ceiba (drama folklórico)
Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 6 de diciembre 1960, p. 6
- Vallés de Blanco, María Teresa
El lago Carraizo (drama folklórico)
Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 30 de abril, 1960, pp. 5 y 38
- Vallés de Blanco, María Teresa
¿En el Oeste?: La bellísima sultana: Mayagüez (drama folklórico)
Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 13 de febrero, 1960, p. 14
- Vallés de Blanco, María Teresa
En Arecibo: el Paseo de Víctor Rojas (drama folklórico)
Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 23 de enero, 1960, pp. 5 y 16
- Vallés de Blanco, María Teresa
Entre la Pandura y Mala Pascua: Naunabo (drama folklórico)
Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 28 de mayo, 1960, pp. 8 y 16
- Vientos Gastón, Nilita
El Ateneo Puertorriqueño
Folleto informativo del Ateneo Puertorriqueño, 1965, en su nonagésimo
aniversario
- Vientos Gastón, Nilita
Comentarios a un ensayo sobre Puerto Rico (Puerto Rico, 1964: Un pueblo
en la enorucijada, de Roberto Rexach Benítez y Celeste Benítez)
San Juan, Puerto Rico, Ed. Ateneo Puertorriqueño, 1964, 45 pp.
- Vientos Gastón, Nilita
Otra vez el bilingüismo
Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico,
julio-septiembre, 1963, # 16, pp. 4-10
- Vivas Maldonado, José Luis
Historia de Puerto Rico
New York, Las Americas Publishing Co., 1960

Veinte años de Teatro Puertorriqueño
(Exposición sobre la actividad teatral en Puerto Rico: 1940-1960)
Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico,
abril-junio, 1960, # VII, pp. 17-18

Wile, Fred y Carmer Isles
El significado del Desarrollo de la Comunidad
San Juan, Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública, 1967, 54 pp.

Zeno Gardía, Manuel
Los redentores
México, Club del Libro de Puerto Rico, 1959,

General

Adams, Mildred
América Latina, revolución o explosión?
México, D. F., Ed. Limusa-Wiley, S. A., 1964, 439 pp.

Agel, Henri
Estética del cine
Buenos Aires, E. U. D. E. B. A., # 84, 1957, 1959, 63 pp.

Augsburger, Everett y Richard Aubrey Knolmer
Our Nation's History
U. S. A., Laidlaw Brothers Inc., 1954, 864 pp.

Balázs, Bela
Der Geist des Films (El espíritu de la films)
Bale, 1930

Balázs, Béla
Theory of the films
1952

Beard, Charles A. y Mary R. Bear
Basic History of the United States
New York, Doubleday, Doran & Co., 1944, 554 pp.

Bentley, Eric
The life of the drama
London, Methuen & Co. Ltd., 1965, 371 pp.

Brockett, Oscar G.
The theatre, an introduction
New York-Chicago-San Francisco-Toronto-London, Holt, Rinehart &
Winston, Inc., 1964, 566 pp.

Banco Interamericano de Desarrollo
Factores para la integración latinoamericana
México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1966, 247 pp.

Camus, Albert
Calígula
en TEATRO
Buenos Aires, Losada, 1962, pp. 55-114

Camus, Albert
El estado de sitio
en TEATRO
Buenos Aires, Losada, 1962, pp. 115-189

Camus, Albert
Los justos
en TEATRO
Buenos Aires, Losada, 1962, pp. 191-241

- Camus, Albert
El malentendido
 en TEATRO
 Buenos Aires, Losada, 1962, pp. 7-54
- Camus, Albert
Teatro
 Buenos Aires, Losada, 1962
- Coulthard, G. R.
Caribbean Literature
 Londres, University of London Press, 1966
- Eloesser, Arthur
Modern German Literature
 New York, Alfred Knopf, 1933
- Espina, Antonio
Las mejores escenas del Teatro Español e Hispanoamericano, desde sus
orígenes hasta la época actual
 Madrid, España, Aguilar, 1959
- Esslin, Martin
El teatro del absurdo
- Freud, Sigmund
El horror al incesto
 en TOTEM Y TABU (obras completas)
 Uruguay-México, Ed. Istacoihuatl, S. A.,
- Freud, Sigmund
Psicoanálisis aplicado - Vol. XVIII (obras completas
 (El psicoanálisis aplicado a la literatura, el arte, la religión,
 la mitología, la guerra)
 Buenos Aires, Ed. Americana, 1943, 332 pp.
- Fromm, Erich
The forgotten language
 New York-Toronto, Rinehart & Co., 1951, 263 pp.
- García Lorca, Federico
Así que pasar cinco años
 en Obras Completas
 Madrid, Aguilar, 1963, pp. 1045-1144
- Gassner, John
Masters of the drama
 U. S. A., Random House, Inc., (Dover Publications, Inc.),
 1940, 1954, 890 pp.
- Glantz Shapiro, Margarita (Margo Glantz)
Tennessee Williams y el Teatro Norteamericano
 Tesis para obtener el grado de Maestría en Letras Modernas con
 especialidad en Letras Inglesas, Fac. de Filosofía y Letras,
 Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F., septiem-
 bre 1963, 159 pp.
- Grotowski, Jerzy
Towards a poor theatre
 Denmark, Ed. Eugenio Barba, 1968, 262 pp.
- Guerrero Zamora, Juan
 Theatre dans le Monde
 (Bruselas, Bélgica, Vol. XI - No. 4)

- Heiney, Donald J.
Essentials of Contemporary Literature
 New York, Barron's Educational Series, Inc., 1954, 555 pp.
- Hernández, Luisa Josefina
Seminario de teoría y composición dramática
 Conferencias del seminario, febrero-septiembre de 1967 y enero-
 mayo de 1968, Fac. Fil. y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México
- Ionesco, Eugene
Amadeo o cómo salir del paso
 en TEATRO
 Buenos Aires, Losada, 1964 (2da. edición), pp. 203-287
- Ionesco, Eugene
Teatro
 Buenos Aires, Losada, 1964 (2da edición),
- Kluckhohn, Clyde
Antropología de Estados Unidos
México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios), 1949, 1951, 330 pp.
- Knapp Jones, Willis
Spanish American Literature (artología)
 New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1963
- Loomba, José M.
El teatro en la escuela
 Río Piedras, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico (Escuela Superior
 e Intermedia), sin fecha, 63 pp., (Copia mimeografiada)
- Martin, Paul Sidney y George I. Quimby
Indians before Columbus
 Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 1947, 1955, 582 pp.
- Mrozek, Sławomir
Strepsease
 (Copia mimeografiada), sin fecha
- O'Neill, Eugene
Nueve dramas
 Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1947, 1952, 1955, Vol. I-541 pp.,
 Vol. II-617pp.
- Ortega, Julio
La Campana
 (c. mimeografiada), sin fecha, sin número de página
- Pedrolo, Manuel de
Homes I No
 Barcelona, Aymá S.A., 1946, 132 pp.
- Pinter, Harold
El cuidador (pp. 11-79); El Amante (pp. 83-113); El Montañolatos
 (pp. 115 - 147)
 Buenos Aires, Nueva Visión, 1965, 147 pp.
- Schlesinger, Jr., Arthur M.
The coming of the New Deal
 Boston, Houghton Mifflin Co., 1959, Vol. I - pp. 88-102; Vol. II -
 pp. 179-194
- Seyffert, Oskar
A dictionary of classical antiquities
 New York, Meridian Books, Inc., 1960, 6th. ed., 716 pp.

- Solórsano, Carlos
El teatro hispanamericano contemporáneo
 México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1964,
 Vol. I - 419 pp, Vol. II - 359 pp.
- Solórsano, Carlos
Teatro latinoamericano del S. XX
 Buenos Aires, Argentina, Ed. NuevaVisión, 1961 (1era. ed.)
- Solórsano, Carlos
Teatro latinoamericano en el S. XX
 México, Ed. Pléiade, 1964, 200 pp.
- Solórsano, Carlos
Seminario de Teatro Hispanamericano
 Conferencias del seminario, febrero-junio 1967, Fac. de Filosofía y
 Letras, Universidad Nacional Autónoma de México
- Solórsano, Carlos
Teatro hispanamericano
 Conferencias de ese curso monográfico, julio-noviembre, 1966, Fac. de
 Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México
- Stuart, Gilbert
James Joyce's Uliases
 New York, VintageBooks, Inc., 1930, 1952, 405 pp.,
 (Introduction - pp. 12-13)
- Unamuno, Miguel de
Fedra
 en TEATRO
 Buenos Aires, Losada, 1964, pp. 7-49
- Unamuno, Miguel de
El otro
 en TEATRO
 Buenos Aires, Losada, 1964, pp. 93-130
- Unamuno, Miguel de
Soledad
 en TEATRO
 Buenos Aires, Losada, 1964, pp. 51-92
- Unamuno, Miguel de
Teatro
 Buenos Aires, Losada, 1964, 131 pp.
- Vidalía, J.
El existencialismo (De Kierkegaard a Sartre)
 Barcelona, España, Ed. Bruguera, 1963, 147 pp.